ИСКУССТВО КИНО 1966 1

В этом номере:

Е. ДРАБКИНА: Размышления о ненаписанном сценарии

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ТАК РОЖДАЮТСЯ ОБРАЗЫ
Режиссерские записи
И. ХЕЙФИЦА, С. ПАРАДЖАНОВА

СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ: ЭСТАФЕТА ИСКУССТВ

Жизнь зарубежного кино:
УГО КАЗИРАГИ, АЛЕКСАНДР ФОРД,
ФРЕД ЦИННЕМАН, ИВ ЧАМПИ

Польская актриса Пола Ракса в фильме «ПЕПЕЛ»
(режиссер Анджей Вайда)

Содержание

Решение Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР 1

Время зовет 5

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

М. БЛЕЙМАН. Трудный успех 11
Л. ПОГОЖЕВА, Н. АБРАМОВ. Диалог о фильме 16
Ю. ХАНЮТИН. Зов трубы 25
С. КОРЫТНАЯ. Лебедев против... кого? . . . 29
А. ЗОРКИЙ. Комментарии к приключениям 33
Татьяна ТЭСС. «Остановись, мгновенье!» . . . 41
А. ВИКТОРОВ. Мудрая сказка 45

ТАК РОЖДАЮТСЯ ОБРАЗЫ

Иосиф ХЕЙФИЦ. Режиссерские записи . . . 47
Сергей ПАРАДЖАНОВ. Вечное движение . . 60

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Сергей ОБРАЗЦОВ. Эстафета искусств 67

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

А. ДОНАТОВ. На книжной «теленолке» . . . 80

Галина КРАВЧЕНКО. Когда начинался ВГИК... 84

Борис НОВИЦКИЙ. Такой он был 92

ЗА РУБЕЖОМ

Уго КАЗИРАГИ. Италия, 1945 — 1965. Немного самокритики 93
Александр ФОРД: В глубь конфликтов 98
Фред ЦИННЕМАН: Убеждения обязывают 104
Н. МАР. Исповедь Ива Чампи 107
Б. ГАЛАНОВ. «Четверо на рассвете» 113
В. ДМИТРИЕВ, В. МИХАЛКОВИЧ. «Сумасшедший профессор» 115
О т о в с ю д у 118

ФИЛЬМОГРАФИЯ 123

Е. ДРАБКИНА. На ледовом поле (размышления о ненаписанном киносценарии) 129

На первой странице обложки Лена Проклова в роли Тани Нечаевой в фильме «Звонят, откройте дверь!»

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
СССР

Год издания 36-й

Решение Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР

Советские кинематографисты, собравшиеся на Первый учредительный съезд своего творческого союза, с душевным волнением и гордостью отмечают, что родившееся в огне революционных битв наше киноискусство за несколько десятилетий прошло под руководством ленинской партии поистине славный путь. Развитие советского кино неотделимо от судеб народа, от его борьбы и труда.

Огромны задачи киноискусства на историческом рубеже, который обозначен новыми масштабами творческой активности советских людей в канун XXIII съезда КПСС. На протяжении последнего года Пленумы Центрального Комитета партии своими решениями создали предпосылки для быстрейшего введения в действие всех могучих внутренних сил социалистической экономики. Партия учит нас вдумчивому, научному подходу к решению любых вопросов, при котором нет места ни волюнтаризму, ни субъективистскому верхоглядству. Решения партии, укрепляющие ленинские, коммунистические начала во всей нашей жизни, имеют неоценимое значение также для развития кинематографии.

Наше время требует от мастеров кино особой зоркости, особой чуткости к тому новому, чем знаменуется сегодняшний день Советской страны. Речь идет не о поверхностном иллюстрировании общественных тезисов, не о поспешной регистрации внешних примет нового, а о глубоком художественном исследовании действительности, помогающем партии в создании и упрочении коммунистических основ нашего бытия.

Сегодня, как никогда, высока ответственность художника кино перед обществом. Киноискусство обрело громадную силу идейно-эстетического влияния на сотни миллионов наших современников, оказывает глубочайшее воздействие на их мысли, чувства и нравственные принципы. Это ко многому обязывает каждого, кто обращается с экрана к необъятной зрительской аудитории. Успех художника решает слитность его интересов и стремлений с интересами и стремлениями общества. Четкость идейных и моральных позиций, верность художественной правде, горячее желание участвовать своим творчеством в коммунистическом преобразовании мира — таковы важнейшие черты создателей и питомцев советской кинематографической школы.

Заботами партии в нашей стране созданы благоприятные условия для проявления творческой индивидуальности художника, для раскрытия всех особых, неповторимых черт его таланта. Первоосновой достижений нашего искусства является талант и партийная позиция художника, умение видеть и правдиво изображать действительность во всей ее диалектической сложности, в ее непрерывном движении и развитии.

Всем своим идейным и нравственным строем киноискусство социалистического реализма противостоит идеологии и морали буржуазного мира. Лучшие произведения советского кино стали действенным оружием в идеологической битве двух миров, страстно утверждая принципы социалистического гуманизма, уважения к достоинству трудового человека, принципы социальной справедливости, мира, свободы, равноправия и братства народов.

Главной целью учреждаемого Союза кинематографистов СССР съезд считает всемерное содействие прогрессу советского киноискусства в целом и творческому росту каждого его художника. Основным содержанием работы Союза должны быть идейное воспитание кинематографистов, внимательная, принципиальная, по-дружески требовательная оценка результатов их творческого труда, бережная поддержка всех талантливых и значительных начинаний.

Съезд с удовлетворением отмечает, что последние годы в советском кино ознаменовались выдающимися творческими успехами кинематографистов, работающих на республиканских киностудиях. На многих киностудиях союзных республик заметно повысился уровень профессиональной культуры и художественного мастерства. Талантливые произведения, созданные на этих студиях, все чаще выходят не только на общесоюзный, но и на мировой экран. Союз кинематографистов СССР обязан способствовать дальнейшему укреплению постоянных контактов и обмену творческим опытом между братскими отрядами кинематографистов союзных республик во имя дальнейшего обогащения и сближения всех национальных культур.

Придавая особое значение дальнейшему развитию кинематографии во всех союзных республиках, съезд поручает правлению Союза один из ближайших пленумов специально посвятить назревшим проблемам развития национальных кинематографий, обратив особое внимание на тщательную, глубокую подготовку теоретических и организационных вопросов, от которых зависит дальнейшее развитие многонационального советского киноискусства.

С большой радостью съезд отмечает бурный приток талантливой творческой молодежи в кинематографию Советского Союза. Последние два-три года отмечены многими десятками дебютов даровитых режиссеров, операторов, актеров. Творческим достижениям молодых кинематографистов немало способствует постоянная поддержка со стороны более опытных кинематографистов старшего и среднего поколений. Факты показывают, что в условиях социалистического киноискусства нет и не может быть антагонизма или борьбы поколений художников. Старейших и самых молодых кинематографистов нашей страны прочно связывают чувства дружбы и взаимного уважения, ощущение общности их целей в искусстве.

Мы имеем все основания гордиться тем, что киноискусство Советской страны уверенно движется вперед. Вместе с тем законное беспокойство вызывает появление слабых кинокартин, сделанных без вдохновения и мастерства. Еще нередко бесталанные ремесленники своими произведениями, примитивными по мысли и убогими по форме опошляют, дискредитируют большие темы современности, уродуют на экране произведения литературной классики. Съезд обязывает правление Союза кинематографистов СССР вести повседневную непримиримую борьбу против брако дельства, за повышение взаимной требовательности.

Советские кинематографисты отдают себе отчет в том, что наше искусство призвано гораздо шире, полнее и лучше удовлетворять разносторонние запросы зрителей, растущие одновременно со стремительным подъемом культурного уровня народных масс.

Творческой задачей первостепенной важности является подготовка к 50-летию Великого Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Советские кинематографисты стремятся отметить великие даты созданием серии крупных произведений о революционном прошлом и настоящем народов нашей страны. К сожалению, подготовка сценариев и постановочных планов этих фильмов ведется еще недостаточно интенсивно. Съезд поручает правлению Союза кинематографистов СССР взять под неослабный общественный контроль весь ход работ над каждой из картин, подготовляемых к знаменательным датам.

Высоко оценивая отдельные успехи в создании кинематографической Ленинианы, съезд не может пройти мимо того факта, что в некоторых фильмах драматургическое решение, режиссерская трактовка и актерское исполнение роли В. И. Ленина не отвечают требованиям, которые мы вправе предъявить к экранному воплощению образа величайшего человека нашей эпохи. Съезд считает необходимым, в частности, значительно более взыскательный подход к отбору постановщиков фильмов и артистов, которым может быть доверено воссоздание образа В. И. Ленина на экране.

Съезд считает нужным подчеркнуть, что коллективный характер творчества в киноискусстве не уменьшает, а повышает личную ответственность кинодраматурга, режиссера, актера, оператора, художника, звукооператора и каждого из остальных участников создания фильма за конечный результат их совместного труда.

Многие творческие задачи советского кино трудно разрешить без серьезных мер по улучшению состояния кинодраматургии, развитие которой должно получить новый размах и в количественном и в качественном отношении. Число писателей и профессиональных кинодраматургов, работающих на студиях, находится в резкой диспропорции с числом действующих режиссеров. Необходимо всячески стимулировать приход даровитых писателей в кино. Содружество писателей с киноработниками всегда приносило и будет приносить хорошие плоды. Но при этом надо иметь в виду, что работа в области кинодраматургии, как и в искусстве вообще, не терпит дилетантизма. Для писателя-кинодраматурга помимо всех прочих качеств художника обязательно свободное и мастерское владение всем арсеналом современных художественных средств киноискусства.

Съезд поручает правлению Союза кинематографистов СССР активизировать работу Союза в области кинодраматургии, считая это одной из самых основных повседневных его задач,— в частности, разработать предложения о расширении круга писателей-кинодраматургов, повышении их профессионального мастерства, об улучшении и упрощении системы рассмотрения сценариев.

Съезд считает необходимым дальнейшее развитие общественных начал в практике рассмотрения сценариев и за-

конченных фильмов, включение в состав сценарных редакционных коллегий представителей творческой общественности — кинодраматургов, критиков, режиссеров. Задачей Союза наряду с обсуждением новых фильмов должно быть систематическое широкое обсуждение новых сценариев как самостоятельных произведений литературы. Необходимо обеспечить всемерное расширение издания сценариев.

Съезд поддерживает предложение творческой конференции кинодраматургов об организации сценарных мастерских при студиях и создании всесоюзной сценарной студии, которая явится творческой лабораторией по созданию новых сценариев, школой для новых кадров кинодраматургов.

Большое значение имеет решение актерской проблемы.

Надо помнить, что качество фильмов находится в прямой зависимости от таланта, мастерства и яркости творческой индивидуальности актера.

Интересы советского киноискусства требуют разработки мер, которые помогли бы обеспечить все киностудии квалифицированными кадрами киноартистов. Вместе с тем надо ввести в действие принципы планирования творческого труда одаренных киноактеров, предоставить каждому возможность постоянного совершенствования мастерства.

Съезд высказывается за пересмотр типового договора с актерами в сторону расширения прав актеров и повышения ответственности режиссуры и администрации за правильное и бережное использование актерского труда.

Необходимо усилить внимание Союза кинематографистов СССР к проблемам воспитания творческой молодежи, к деятельности Всесоюзного государственного института кинематографии и высших курсов сценаристов и режиссеров.

Съезд обращает внимание на давно назревшую необходимость наладить профобучение «среднего звена» (ассистентов, помощников режиссеров и т. д.), от которых во многом зависит уровень культуры кинопроизводства.

Съезд констатирует, что экономическая структура нашего кинопроизводства и организация творческого процесса во многом устарели и ждут немедленного пересмотра.

Сохранение устаревших принципов планирования и финансирования кинопроизводства приводит к большим идейно-художественным и финансовым потерям. Нередко в угоду формальному выполнению плана фильмы сдаются фактически в недоделанном виде. Совершенно недостаточные сроки отводятся для творческой подготовки к созданию фильма и для его монтажно-тонировочного завершения (т. е. для процессов, требующих наименьших затрат) и крайне растянут наиболее дорогостоящий съемочный период. Не существует прямых связей между студиями и кинопрокатом, которые повышали бы заинтересованность студий в успехе фильма у зрителей.

Съезд считает, что дальнейшее развитие кинопроизводства должно идти в направлении повышения ответственности руководства и коллектива студий за качество их труда. Это связано с освобождением студий от излишней, мелочной опеки и с предоставлением им большей самостоятельности в решении творческо-производственных вопросов.

Съезд обязывает правление Союза разработать и внести на рассмотрение государственных органов предложения кинематографистов по перестройке кинопроизводства, его экономики, системы оплаты труда в духе решений сентябрьского (1965) Пленума ЦК КПСС.

Съезд считает, что развитие киноискусства в большой мере зависит от его прочных связей с индустриальной базой — производством кинопленки и киноаппаратуры, для чего необходимо сохранение и дальнейшее укрепление и развитие научно-исследовательских, конструкторских организаций и создание экспериментально-производственной базы в единой системе кинематографии.

Одной из важных задач Союза является повседневное укрепление связей между работниками науки, техники и творческими работниками кинопроизводства.

Необходимо расширить фронт работ по внедрению новых видов кинематографа, резко улучшить организацию и технологию производства фильмов.

В целях резкого повышения уровня документальной кинематографии на центральной и республиканских студиях документального фильма должны быть найдены новые формы организации производственного процесса, которые обеспечили бы условия для создания репортажных фильмов, требующих длительного наблюдения, лирико-философских, поэтических и других произведений образной публицистики.

Большое внимание на этих студиях должно быть уделено выдвижению на самостоятельную работу талантливых молодых режиссеров и операторов.

В решительном улучшении нуждается организация работы над киноперіодикой. Должно быть установлено четкое разделение функций между кинохроникой и телевизионным репортажем во избежание взаимного дублирования. Необходимо повысить оперативность киножурналов, изменить их характер с учетом массового распространения телевидения.

Постоянного внимания со стороны Союза кинематографистов СССР требует почетный и важный труд творческих работников телевидения, заслуживающий серьезной и всесторонней общественной оценки. Союз обязан содействовать дальнейшему укреплению творческих взаимосвязей между кино и телевидением.

В области научно-популярного и учебного кино особенно важно сосредоточить главные усилия творческих работников на темах, связанных с основными линиями научно-технического прогресса в нашей стране и во всем мире. Научное кино — одна из крупных отраслей нашего искусства — должно активно содействовать дальнейшему формированию научного, материалистического мировоззрения зрителей.

Повышая качество и доходчивость своих фильмов, работники научно-популярной и учебной кинематографии обязаны повседневно помогать партии в ее огромной работе по совершенствованию народного хозяйства на строго научных основах.

Предметом постоянных забот Союза кинематографистов СССР должно быть развитие такой важной области киноискусства, как мультипликационная кинематография,

произведения которой завоевали широкую популярность у зрителей. Необходимо, в частности, оказать всяческое содействие организации производства рисованных и кукольных фильмов на киностудиях республик.

Отмечая положительные сдвиги, происшедшие в нашем киноведении и кинокритике за последние годы, съезд считает необходимым значительное расширение фронта теоретических работ в области кино. В этих целях съезд поручает правлению Союза разработать и внести предложения об организации всесоюзного научно-исследовательского центра кинематографии и музея киноискусства.

При заметном улучшении за последние годы специальных периодических изданий по вопросам кино — журналов «Искусство кино» и «Советский экран» — конкретная кинокритика занимает еще явно недостаточное место на страницах общей печати. Долг советской кинокритики чаще выступать с аргументированными, нелицеприятными критическими статьями, глубоко анализирующими новые работы и молодых и старых мастеров советского кино. Съезд обращается к редакциям центральных, республиканских, областных и краевых газет с просьбой наладить систематическое освещение вопросов кино, квалифицированное рецензирование новых фильмов на их страницах. Съезд считает, что дальнейшее развитие киноискусства и его пропаганды требует создания специальной газеты.

К числу неотложных дел Союза кинематографистов относится содействие повышению культуры показа кинофильмов зрителям, улучшению работы кинопроката и киносети.

Четко выполняя свои финансовые обязательства, каждый кинотеатр при этом должен стать культурным учреждением в самом высоком смысле слова, формировать свои программы с расчетом на повышение вкуса зрителей, на широкое удовлетворение их идейных и эстетических запросов. Съезд поручает правлению Союза разработать предложения об улучшении системы показа фильмов детям, а также о создании специализированных кинотеатров.

Необходимо улучшить технику кинопоказа, добиваться совершенного качества каждой фильмокопии.

Съезд рекомендует правлению Союза принимать постоянное участие в обсуждении вопросов тиражирования фильмов, выходящих на экраны.

Съезд придает большое значение развертыванию работы по изучению зрительского восприятия фильмов и требований, предъявляемых киноискусству его многомиллионной аудиторией. Настоятельно необходимо объединение усилий различных организаций, занимающихся сейчас изучением зрителя разобщенно и в полукустарном порядке.

С этой работой неразрывно связана чрезвычайно важная задача — эстетического воспитания и формирования вкусов зрителей, в особенности молодежи. Многое должно сделать в этой области Бюро пропаганды советского киноискусства, которому надлежит поднять на новый, более высокий уровень свою лекционную и издательскую деятельность.

Съезд выражает пожелание, чтобы киноискусство, занимающее большое место в духовной жизни детей и юношества, глубже вошло в сферу деятельности нашей средней школы. Съезд считает целесообразным рассмотреть совместно с органами высшего образования и народного просвещения вопрос о дополнении соответствующими предметами учебных планов педагогических вузов и техникумов, а также о более широкой подготовке специальных учебных пособий.

Большую роль в жизни советской кинематографии и в укреплении ее связей со зрителями могут сыграть создаваемые ныне клубы друзей кино. Съезд предлагает Союзу кинематографистов помочь организационному оформлению этих клубов и оказывать им постоянную помощь.

Систематическая поддержка со стороны Союза кинематографистов необходима также движению кинолюбителей, которое приобрело в нашей стране массовые масштабы.

Съезд считает исключительно важной деятельность Союза по укреплению международных связей.

Основным направлением этой деятельности должно быть упрочение дружеских контактов, расширение обмена творческим опытом с братскими отрядами кинематографистов социалистических стран. Вместе с тем особое значение в наши дни приобретает поддержка прогрессивных, демократических течений в киноискусстве капиталистического мира. Советские кинематографисты рассматривают как свой почетный интернациональный долг оказание творческой помощи молодым кинематографистам Азии и Африки, недавно сбросивших иго колониального рабства и делающих первые шаги в развитии своей национальной культуры. Необходимо также постоянно расширять обмен мнениями советских кинематографистов с талантливыми киномастерами буржуазных стран о великой миссии современного киноискусства в борьбе за подлинный гуманизм, за дело мира и прогресса.

Съезд считает полезным ввести в систему регулярное ознакомление кинематографистов всех студий с наиболее значительными произведениями современного киноискусства зарубежных стран.

Ознакомившись с материалами отчета организационного комитета Союза работников кинематографии СССР, съезд одобряет в целом деятельность оргкомитета и выражает ему благодарность за проделанную значительную работу. Вместе с тем съезд обязывает правление Союза кинематографистов СССР внимательно изучить критические замечания делегатов съезда о работе оргкомитета и сделать из них необходимые выводы.

Съезд выражает уверенность, что Союз кинематографистов СССР, работая в повседневном деловом контакте с Государственным комитетом Совета Министров СССР по кинематографии, в содружестве с другими творческими союзами, сделает все, чтобы активно способствовать расцвету советского киноискусства, дальнейшему повышению его роли в коммунистическом строительстве, в воспитании нового человека.

Время зовет

Последнее десятилетие в мировом киноискусстве ознаменовалось небывалым качественным взлетом короткометражного фильма, повышенным интересом зрителей и специалистов к его общественно-воспитательной и эстетической функции.

Скажем сразу, что за понятием «короткометражный фильм» стоят главным образом жанровые категории документального и научно-популярного фильма самого различного метража — от одной части до двух серий с временем демонстрации свыше двух часов. Но дело вовсе не в метраже.

Искусство реальных проблем, хроника века, метод социологического анализа, экранная память народа, художественная интерпретация актуальных событий — подобные формулировки то и дело звучат на многочисленных кинофестивалях, конференциях и профессиональных симпозиумах, фигурируют в специальных исследованиях и полемических статьях.

Маститые деятели кинематографа и совсем юные энтузиасты телевидения, ученые, пропагандисты, кинолюбители воспринимают короткометражное кино (будем так его называть) как новую школу общественного воспитания. Они неустанно популяризируют его безграничные возможности в познании современной действительности, с донкихотской одержимостью воюют с прокатными организациями, противопоставляя игровому кинематографу мобильность, подвижность, злободневность короткого фильма, остроту его выразительных средств, способность вторгнуться в глубину жизни.

Дело в том, что в лучших произведениях «короткометражного кино» раскрывается правда жизни в самом прямом и в самом непосредственном выражении.

Для нас это не ново.

В. И. Ленин, наша партия всегда придавали огромное значение документальному и научному фильму.

Крылатая ленинская формула «образная публицистика» стала знаменем советского документализма, и она не только не утратила своей актуальности, но, наоборот, в наши дни воспринимается как подлинное откровение.

Напомним, что под этим знаменем зарождалось, росло, крепло искусство Дзиги Вертова и его сподвижников, что лозунги вертовской «киноправды» и по сей день вдохновляют многих передовых художников мира, утверждающих революционный дух и новаторский пафос советской документальной школы.

Известны свидетельства Анри Барбюса и С. М. Эйзенштейна об авангардной роли и значении советского документального кинематографа.

Жорж Садуль подчеркивает благотворное влияние нашей документальной школы на игровые кинокартины.

Выдающийся польский историк кино Ежи Теплиц отмечает:

«Дзига Вертов явился создателем жанра социологических фильмов в СССР, в то время как Эсфирь Шуб впервые подвергла снятый материал историческому и социологическому анализу».

Луи Маркорелль (Франция) в своем реферате для симпозиума на IV Международном кинофестивале в Москве напомнил, что термин «синема-верите» ведет свое происхождение от «киноправды» заслуженного советского кинематографиста Дзиги Вертова».

Но — как ни горько об этом говорить — за последние годы советское короткометражное кино утратило свое лидерство на мировом и отечественном экране, хотя и дало зрителю ряд значительных и несомненно интересных больших и коротких фильмов.

Этой статьей мы заключаем разговор, поднятый на страницах нашего журнала (№ 8, 10, 11 за 1965 год) деятелями документальной и научно-популярной кинематографии.

Может быть, это прозвучит парадоксом, но появление на некоторых киностудиях смелых и свежих работ еще больше оттенило унылую картину общего состояния дел в документальной и научно-популярной кинематографии.

Давайте разберемся спокойно и трезво. Можно ли примириться с тем, что из более чем шестисот документальных и двухсот научно-популярных картин, выпущенных в 1965 году, максимум два десятка работ отмечены глубиной мысли и творческим своеобразием?! Причем и в этих фильмах далеко не все совершенно, если оценивать их по строгому счету. А ведь, в сущности, только так мы и должны подходить к оценке художественного произведения!

Искорки подлинного таланта, которые просвечиваются в той или иной картине, говорят о том, что у нас есть одаренные, способные люди — ищущие, бескомпромиссные, стремящиеся честно поведать с экрана о времени и о себе. Но их мало и они разобщены.

А вся сложившаяся десятилетиями система производства в документальном и научном кино настолько закостенела в своих организационных формах и художественных критериях, что способна лишь сковать истинно творческую инициативу, живую, нешаблонную мысль, новый подход к материалу.

Сентябрьский Пленум ЦК партии преподал нам прекрасный урок мужественного, подлинно революционного подхода к решению сложнейших народнохозяйственных проблем, основанного на точном научном анализе сущности экономических отношений в советском обществе.

Глубоко заблуждается тот, кто думает, что вопросы совершенствования научного уровня планирования, повышения ответственности каждого работника за порученное дело имеют отношение только к промышленности. Они чрезвычайно важны и актуальны для киноискусства и, в частности, для дальнейшего развития производства документальных и научно-популярных фильмов.

Поэтому столь горячо и заинтересованно на страницах нашего журнала прозвучали выступления деятелей документальной и научно-популярной кинематографии, озабоченных несовершенством организации производства и творческих процессов на киностудиях, затянувшимся состоянием застоя в этой важной области киноискусства.

25 киностудий у нас в стране занято производством документальных, научно-популярных и учебных фильмов. Ежегодно создается свыше 1500 номеров периодических киножурналов, больше 40 полнометражных и до 800 короткометражных фильмов. Это гигантское по своему размаху кинопроизводство не имеет себе равных ни в одной стране мира.

Почему же так невелика отдача, так мал коэффициент полезного действия нашей документальной и научно-популярной кинематографии?

Почему мы не заняли до сих пор достойного места на мировом и отечественном экране, подобающего нам и по традициям, и по художественному методу, и по глубине идейного содержания фильмов?

В разговоре о документальном кинематографе часто отмечается, что он не сумел еще перебороть казенщину и примитивность, парадность и пустословие. И научное кино не вышло из состояния назидательной иллюстративности, мелкотемья, провинциального и претенциозного игровизма.

Уравниловка, обезличка, недопустимые в промышленном производстве, совершенно противопоказаны искусству. И нельзя не согласиться с В. Микошей («Искусство кино», 1965, № 8), когда он говорит, что у нас не наказывается творческий брак и не поощряется удача, что на критерий оценки решающее влияние чаще всего оказывают злободневность темы и так называемая «значительность» материала, а не идейно-эстетические достоинства произведения.

Ценность документального кинематографа заключается прежде всего в том, что он способен выступать как разведчик нового и в жизни и в искусстве. Документальное кино — и это доказывает вся его история — располагает неограниченными способами сопоставления и анализа конкретных жизненных фактов. Оперативное и подвижное, оно должно и может осуществлять смелое киноисследование каждый раз нового явления, новой проблемы, ставить жгучие вопросы дня, давать им оценку, делать выводы и обобщения. Выступая в качестве мыслителя, толкователя, собеседника, учителя жизни, документальное, да и научное кино достигает своей цели. Но когда это живое, беспокойное искусство превращается в некое подобие оживленного кинопротокола, равнодушно и бесстрастно фиксирующего ход событий, оно

полностью утрачивает то, что С. М. Эйзенштейн называл остротой восприятия факта.

Л. Кристи, объясняя «все горести сегодняшнего документального кино», справедливо подчеркивает, что укоренился взгляд на него, как на разновидность хроникального фильма, «который должен перечислять события, явления, протокольно о них рассказывать» («Искусство кино», 1965, № 8).

«К документальному кино применяется критерий кинохроники, информационность поглощает образность», — указывает Р. Григорьев («Искусство кино», 1965, № 11).

Мы идем вслед за событиями, не поднимаем насущных проблем времени, а попросту иллюстрируем факты — вот смысл выступления в газете «Советское кино» режиссера В. Лисаковича.

И если обобщить все эти высказывания, то придется скрепя сердце отметить, что, теряя прямой «вертовский» контакт с жизнью, наше документальное кино где-то сводит на нет свою социологическую функцию, перестает быть о б р а з н о й публицистикой, что в его практике сегодня господствует поверхностная киноинформация.

Проанализируем для примера работу самой крупной нашей студии в 1965 году—Центральной студии документальных фильмов.

В прошлом году студия осуществила производство 12 полнометражных и 90 короткометражных кинокартин. И больше половины всех этих фильмов носит чисто событийный характер. Число одних только протокольных кинокартин, посвященных пребыванию в СССР различных делегаций, достигает 25, а стоимость их производства превышает 280 тысяч рублей.

По всей вероятности, такого рода киноотчеты, имеющие конкретный адрес и определенную направленность, кому-то нужны, и студия должна была их делать. Но они почти все не имеют никакого отношения к художественному творчеству, а печать и стилистика протоколизма, нехудожественности, ведомственного заказа властно дают о себе знать и в других, по классификации студии, «тематических» фильмах, в основе которых лежит авторский сценарий. Ведь и событийные и тематические фильмы варятся в одном котле!

ЦСДФ выпустила в прошлом году фильмы «Великая Отечественная...», «Двадцатилетие великого подвига», «Всего одна жизнь», «Через годы времени», «Месяц доброго солнца», «Репортаж с таежных дорог», «Товарищи по оружию», «38 минут в Италии», «Над ними полярная звезда» — и вот, пожалуй, все, что можно назвать в творческом активе студии (из 102 фильмов!). Причем соотношение хороших картин ко всем остальным далеко не в пользу первых.

А если уж вспоминать об откровенно слабых работах, стоящих на грани творческого брака, и опустить «средние», заказные и информационные фильмы, то в этом сомнительном «соревновании» с интересными картинами по разряду тематических фильмов победу одержат такие ленты, как «Я из Ефремова», «Сигнал бедствия», «Королева коньков», «Тропой героя», «Когда поют солдаты», «Триумф советских боксеров», «Праздник березки», «Лидия Скобликова», «Путь начинается» и другие.

Не лучшие результаты даст анализ деятельности «Моснаучфильма» и крупных документальных студий — Киевской, Ленинградской, Алма-Атинской, Тбилисской.

Если же посмотреть на другую, так сказать, формальную сторону вопроса — на оценки, которые получили по «группам оплаты» документальные и научно-популярные фильмы в прошлом году, то у несведущего человека сложится превратное представление о полном благополучии в этих областях киноискусства. Самых низких — четвертых— групп насчитывается единицы, а третьи едва ли составят 10 процентов к первым и вторым!

В постановлении сентябрьского Пленума ЦК КПСС отмечается, что вся система планирования, руководства производством и материального поощрения должна быть направлена на обеспечение высоких темпов развития общественного производства и повышение его эффективности.

Нужно признать, что система планирования и руководства производством документальных и научно-популярных фильмов и в особенности система материального поощрения творческих работников документального и научного кино сегодня уже не отвечает требованиям партии.

К сожалению, руководство документальным и научно-популярным кинематографом в течение многих лет мирится с существующим положением, не принимает должных мер для улучшения дела.

Поэтому нельзя не согласиться с утверждением Р. Григорьева, что «...многое упи-

рается в уровень руководства документальным кино...», что «...в комитетах царит спокойствие» («Искусство кино», 1965, № 11).

Давно прошел VII пленум оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, специально посвященный вопросам документального кинематографа.

В решении пленума было записано немало ценных, полезных предложений, много было позитивного и конструктивного в выступлениях участников пленума, но все это оказалось пустым звуком. Никаких более или менее серьезных организационных акций предпринято не было. Состояние дела осталось прежним...

А время требует коренной ломки устоявшихся норм и представлений о характере и способах производства документальных и научно-популярных фильмов. Это подтвердилось на Первом учредительном съезде советских кинематографистов в речах его делегатов.

Нельзя думать, невозможно надеяться, что при существующих формах работы сам по себе, стихийно может произойти серьезный сдвиг в главном — в качестве создаваемых фильмов. И самый острый, самый болезненный, самый кардинальный вопрос — это вопрос творческих кадров, решительная — не на словах, а на деле — опора на подлинно талантливых, принципиальных, энергичных людей.

Как решить эту серьезную проблему?

Думается, что здесь нельзя не прислушаться к голосу самих творческих работников, к предложениям передовых деятелей нашей научной и документальной кинематографии.

В дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Искусство кино», в высказываниях на съезде по наболевшим проблемам организации фильмопроизводства прозвучало как ведущее утверждение, что главная проблема у руководящих работников студий состоит в том, чтобы всех р а в н о м е р н о загрузить картинами, и прежде всего режиссеров. Что у части режиссеров торжествует иждивенческое отношение к своей профессии. Что «трудоустройство» (по выражению Л. Кристи) — основной вопрос, беспокоящий дирекцию киностудий и художественных руководителей производственно-творческих объединений. Что большинство средних и слабых фильмов создается неталантливыми людьми (хотя неудача может постигнуть и одаренного человека, добавим мы). Что ремесленники готовы взяться за любую тему, а способные люди находятся в простое. Что «подмога» коллектива, «навалившегося всем миром», часто вырывает из провала неталантливое произведение, и тем самым создается в и д и м о с т ь удачи, укрепляющая положение на студии посредственности, а то и полной бездарности, даже создающая «имя» в киноискусстве!

Если говорить о тарификационных критериях, то почти на всех наших студиях большую часть составляют режиссеры и операторы высшей и первой категории. Но все ли они отвечают этим высоким званиям?

Увы, нет.

Об этом красноречиво свидетельствует огромное количество серых, неинтересных фильмов, выпускаемых киностудиями из года в год. А ведь постановки картин в первую очередь поручаются работникам с высокими категориями!

Почти все участники обсуждения этих вопросов на страницах нашего журнала видят единственный выход из создавшегося положения в смелом, революционном переходе документальной и научно-популярной кинематографии на систему д о г о в о р н ы х отношений киностудий с творческими работниками, и прежде всего с режиссерами.

При умелом, заинтересованном и принципиальном руководстве договорная система позволит привлечь к созданию фильмов действительно квалифицированных людей. Едва ли можно согласиться с В. Шнейдеровым, который заявляет, что «договорная система сведет на нет всю кадровую политику, создаст блестящие условия для произвола дирекции» («Искусство кино», 1965, № 10). Наоборот! Вот тогда-то и проявится и в полной мере покажет себя истинно «кадровая политика»! При новой системе руководство творческим процессом на киностудиях обретет более конкретные, более существенные черты и станет явной для всех недобросовестность или недостаточная квалификация того или иного руководителя.

Консолидация творческих сил, сплочение наиболее талантливых, высокопрофессиональных кинематографистов вокруг общих идейно-художественных задач и вокруг наиболее крупных киностудий может обрести реальные формы и при активной организационной помощи со стороны Союза кинематографистов.

На прибалтийских студиях, в Киргизии и на Украине, в Белоруссии и на московских киностудиях есть весьма одаренные, подающие большие надежды режиссеры и операторы — и в среде творческой молодежи и среди так называемых «стариков».

Нам представляется, что только договорная система — система взыскательного и честного о т б о р а — позволит полностью раскрыть их способности, высоко поднимет знамя творческого соревнования.

Вопрос о договорной системе возник не сегодня и не вчера. Время от времени он ставился на различных собраниях и конференциях. Но что показательно: люди, которые боятся остаться за бортом документальной или научной кинематографии, которые чувствуют свою творческую несостоятельность, всеми силами открещиваются от нее. И это тоже закономерно. Такова жизнь.

Если говорить о режиссерских кадрах (а прежде всего нужно говорить именно об этой ведущей кинематографической профессии), то они далеко не однородны по своему профессиональному профилю. Есть режиссеры авторского типа, своего рода «постановщики», и есть режиссеры (назовем их условно компиляторы), способные профессионально грамотно смонтировать снятый материал и при помощи автора сделать картину. В данном случае автор выступает, по существу, в качестве режиссера-постановщика.

Но именно таким режиссерам в силу естественного недостатка режиссерских кадров поручаются самостоятельные творческие работы в документальном и научном кино, а это чаще всего приводит к печальным последствиям.

При четком и объективном определении их профессиональных возможностей следовало бы создать институт режиссеров-монтажеров, необходимых в работе над киножурналами, рекламными и учебно-инструктивными фильмами, то есть над продукцией, которая не определяет лицо документального и научного кинематографа (вернее, не должна определять в силу своего утилитарного назначения или ведомственной принадлежности).

Высказывалась интересная мысль и о том, чтобы отделить творческий процесс от производства путем создания художественных объединений, работающих на договорных началах с киностудиями, скажем, под эгидой Союза кинематографистов.

Такая практика уже много лет существует в польской документальной кинематографии, в чехословацком и болгарском короткометражном кино. И она дает свои положительные результаты.

Следовало бы тщательно изучить опыт наших зарубежных друзей. Но прежде чем переносить его на нашу почву, необходимо — и мы в этом глубоко уверены — осуществить основную часть организационной перестройки: ввести договорную систему.

Это первейшая и важнейшая задача, и ее нужно решать!

Второе. В нашей стране ежегодно создаются сотни короткометражных документальных и научно-популярных фильмов, десятки полнометражных картин. Все они предназначены для самой широкой публики и поступают (или должны поступать) в общую киносеть.

Кроме того, студии выпускают свыше 1500 номеров периодических киножурналов.

Возникает вопрос, его настоятельно ставит наше время, насыщенное разнообразными коммуникативными средствами: нужно ли выпускать такое количество фильмов и киножурналов преимущественно информационного характера в эпоху бурного развития телевидения?

Можно согласиться с Р. Григорьевым, когда он горячо и страстно отстаивает право кинохроники на самостоятельное существование. Конечно же, она способна запечатлевать — и на многие годы — важнейшие события и явления нашего времени, ее любит зритель, и на ней оттачивается художественное мастерство оператора-репортера.

Но нужно ли в таком количестве выпускать киножурналы и информационные фильмы? Не следует ли, пересмотрев весь характер наших киножурналов — в подаче материала, в отношении к факту, к событию, — совместить действия кино- и телехроники?

Это чрезвычайно актуальный, давно назревший разговор, он неоднократно поднимался в руководящих кинематографических инстанциях, но до сего времени не получил разрешения.

Мы много говорим о том, что в потоке информационных фильмов тонет искусство «образной публицистики». Выше мы показали уже, как пагубно сказывается информационный стиль на всем нашем документальном кинематографе.

По всей вероятности, пришла пора отделить киноинформацию (перестроив ее на

современный лад и значительно сократив) от собственно документального фильма, который должен развиваться по законам искусства.

Прежде всего такую перестройку следовало бы провести на Центральной студии документальных фильмов, создав два (а не три, как сейчас) производственно-творческих объединения, совершенно самостоятельных по своим задачам и кадровому составу: объединение документальных фильмов и объединение кинохроники. Такого же рода операцию полезно было бы осуществить на Украинской студии хроникально-документальных фильмов и на Ленинградской студии кинохроники.

Много белых пятен, много проблем в самом процессе производства документальных и научно-популярных фильмов.

Сколько лет говорится о необходимости введения «ознакомительного периода» в систему подготовки документального фильма! Ведь часто съемочная группа, получив сценарий, сталкивается затем с совершенно иными жизненными обстоятельствами, которые попросту не дают никакого морального права для съемки фильма. Но его снимают. Сценарий утвержден, смета утверждена, нужно выполнять план... И большие государственные средства уходят впустую.

А если бы режиссер имел возможность, прочитав авторскую заявку, сам или вместе с автором поехать на места предстоящих съемок — такого бы не случилось...

И все это решили назвать «ознакомительным периодом», чтобы не спутать его с «подготовительным периодом» игровой кинокартины. Но не пора ли от разговоров перейти к делу и узаконить этот пресловутый «ознакомительный период»?!

Проблем и нерешенных вопросов в документальной и научной кинематографии очень и очень много. Этими видами кинематографии занимаются многочисленные и весьма авторитетные организации — и Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, и республиканские комитеты, и городские организации на местах, и многочисленные заказчики.

Как правило, все требуют картин, как можно больше фильмов на любые темы: и о выставках изобразительного искусства, и о смотрах художественной самодеятельности, и о спортивных состязаниях, и о детских яслях — о чем угодно!

И далеко не все отдают себе отчет в том, что это самый дорогой и сложный вид популяризации и пропаганды. Иногда дешевле и проще выпустить книгу, альбом, монографию, чем снять фильм, который потом наверняка зрители будут бранить за иллюстративность, обзорность, растянутость, за многословный дикторский текст.

Надо признать, что система ведомственного заказа и мелочного диктата как нигде проявляется в документальной и научно-популярной кинематографии, но многих режиссеров это положение вполне устраивает.

Тут легко можно прикрыть свою наготу фиговыми листками ведомственных инструкций и восторженными отзывами официальных консультантов.

А потом мы удивляемся и сетуем, что у нас мало правдивых и ярких картин, скажем, о сложных процессах, протекающих на селе, о трудовых буднях советских людей, что в нашем кино не подняты по-настоящему вопросы семьи и воспитания молодежи, нравственные проблемы.

Мы миримся с тем, что у нас нет еще настоящего, сильного, драматургически напряженного фильма о поисках и свершениях наших ученых, и часто принимаем за икусство ловкие поделки!..

А партия учит нас решительно вскрывать недостатки, смело смотреть правде в глаза и находить не эволюционные, а революционные пути в решении насущных вопросов нашего развития.

В такое время мы живем. Оно зовет вперед — в любой области: в промышленности, в сельском хозяйстве, в культуре, в искусстве!

Время зовет...

М. БЛЕЙМАН

Трудный успех

События, происходящие в фильме «Ленин в Польше»*, внешне непритязательны и невыигрышны. Как известно, Ленин и члены Заграничного бюро ЦК РСДРП (большевиков) приехали в Краков 2 июля 1912 года. Ленин пробыл в Кракове, а затем в Поронино и после ареста и пребывания в тюрьме в Новом Тарге 28 августа 1914 года уехал в Швейцарию. Короче, он провел в Галиции почти два года, если не считать кратковременные выезды в Вену, Берн, Цюрих и Женеву с 21 июня по 5 августа 1913 года, а затем в декабре 1913 года в Париж и Брюссель, откуда он вернулся в феврале 1914 года. Стоит ли говорить, как томительна была для Ленина жизнь в захолустном углу захолустной австрийской Польши, в стороне от больших политических центров. В Поронино Ленин был внешне изолирован от политической жизни, не мог принимать в ней непосредственного участия.

Между тем большой мир был насыщен событиями донельзя значительными, событиями, предвещавшими мировую политическую грозу. Я не смогу здесь перечислить все, что требовало ленинского отклика, ленинского вмешательства. Ограничусь только малой частью событий.

Вот они. За день до приезда Ленина в Краков в Португалии была попытка монархического переворота, а через несколько дней в Китае сформировался, тогда революционный, Гоминдан. В Сербии готовили против Турции войну, которая вскоре разразилась всеобщей Балканской войной, а в России в обстановке террора шли выборы в Третью Государственную Думу. В русском флоте восстали матросы, что повлекло политические стачки, в которых участвовало свыше четверти миллиона человек. В Базеле Социалистический конгресс вынес резолюцию, осуждавшую войны. В Албании была провозглашена независимость, во Франции произошла всеобщая антивоенная стачка. В Швейцарии Плеханов пытался расколоть единство рабочего класса России и заявил о своем выходе из Международного Социалистического бюро, в Петербурге большевики — депутаты Государственной Думы — под угрозой ареста обличали царское правительство и буржуазию. В Россию приехал генерал Жоффр. Был разоблачен как провокатор Малиновский. Потом приехал Пуанкаре сговариваться о военном союзе, а в Сараево был убит эрцгерцог Франц-Фердинанд. Началась мировая война. В Париже пуля террориста настигла Жореса. Шли первые сражения на территории Франции, Германии, Австрии, Польши, России, а социалисты голосовали за военные кредиты в Париже, Лондоне, Брюсселе, Берлине. Происходили небывалые репрессии против рабочего класса, а его лидеры Гэд и Самба, Гаазе и Шейдеман, Вандервельде и Гендерсон радостно принимали министерские портфели в реакционных правительствах.

Казалось бы, художники, работающие в искусстве, обладающем завидными возможностями переносить зрителя с места на место, погрузить его в многообразие жизни, должны были увлечься демонстрацией не только перечисленных мною событий, но и других, может быть, не менее важных. Разве не соблазнительно было показать их, как грозный и зловещий контраст внешне неторопливой жизни в деревне под Закопане, неподалеку от закосневшего в средневековом католицизме Кракова? Но подлинное искусство прежде всего в самоограничении художника. Е. Габрилович и С. Юткевич отказались от соблазна рассказать с экрана, пусть

---

* Сценарий Е. Габриловича и С. Юткевича. Постановка С. Юткевича. Оператор Я. Лясковский. Художники Я. Грандыс, Ф. Збарский. Композитор А. Валячинский. Звукооператор Ю. Бортчак. Редакторы Б. Кремнев, В. Шитова. «Мосфильм» и творческое объединение «Студио» (Польша), 1965.

и стенографически хлестко, об основных событиях начала века. Они сделали это для того, чтобы сконцентрировать свое внимание на главной теме общественной деятельности Ленина, на его личной жизни, полной трудных раздумий и борьбы.

Тему эту можно было сформулировать как тему судьбы народа и путей революции. В данном конкретном случае — это тема судьбы народа Польши, Польши начала века, разодранной на клочки Германией, Австро-Венгрией и Россией. Это та Польша, сыновей которой поработители заставили воевать друг с другом, но, несмотря на все, это страна, сохранившая единство народного духа и стремление к воссоединению. Достигнуть его можно было не путем победы в войне кого-либо из ее участников, а только в результате их поражения и победы революции.

Авторы фильма отказались от прямого цитирования ленинских мыслей, даже тех, что были им высказаны в трехстах статьях и письмах, написанных во время пребывания на галицийской окраине. Они считали, что задача фильма не в том, чтобы сообщить как можно больше фактов, не в информации, а в создании образа — образа связи Ленина с народом, образа возникновения и развития ленинских мыслей. Так возник стиль фильма, его как будто неторопливое, внимательное к бытовым деталям действие, из которого вырастают и характер исторической действительности и образ Ленина, эту действительность анализирующего.

Фильм как бы складывается из любовно и тщательно отобранных деталей. Вот сцена в кино, где показывают не только выполняющую роль информатора хронику, но и соответствующую стилю эпохи комическую. Вот сцена посещения костела, не только характеризующая католическую Польшу, но и связанная с размышлениями Ленина об искусстве. Вот прогулка, во время которой Ленин встречает множество людей, знакомых и близких ему, пусть он и не знает их поименно, а они и не подозревают, что быстрый и внимательный к ним русский из бесед с ними сделает выводы, осуществление которых скажется на ходе мировой истории, воздействует на их судьбу. Вот приезд товарищей из России — как жадно вслушивается Ленин в каждое их слово, каждое сообщение, которые тоже пробудят великую мысль.

Любая деталь фильма весома и существенна, но это не значит, что она призвана отразить какую-нибудь сторону действительности, тему, тезис, характерную черту. Все дело в том, что каждая из деталей живет лишь в общем движении. И только из движения всего фильма кристаллизуется образ человека, борца, мыслителя, вождя революции.

Исторические события, исторические решения демонстрируются в фильме не сами по себе, они выражены через ленинские размышления, ленинское поведение. К примеру, в трагической ситуации начала войны не понадобилось показывать и разъяснять измену социалистических лидеров. Оказалось достаточным показать ленинскую реакцию на это известие, удивительную ленинскую собранность и решимость противостоять кровавому безумию, охватившему мир.

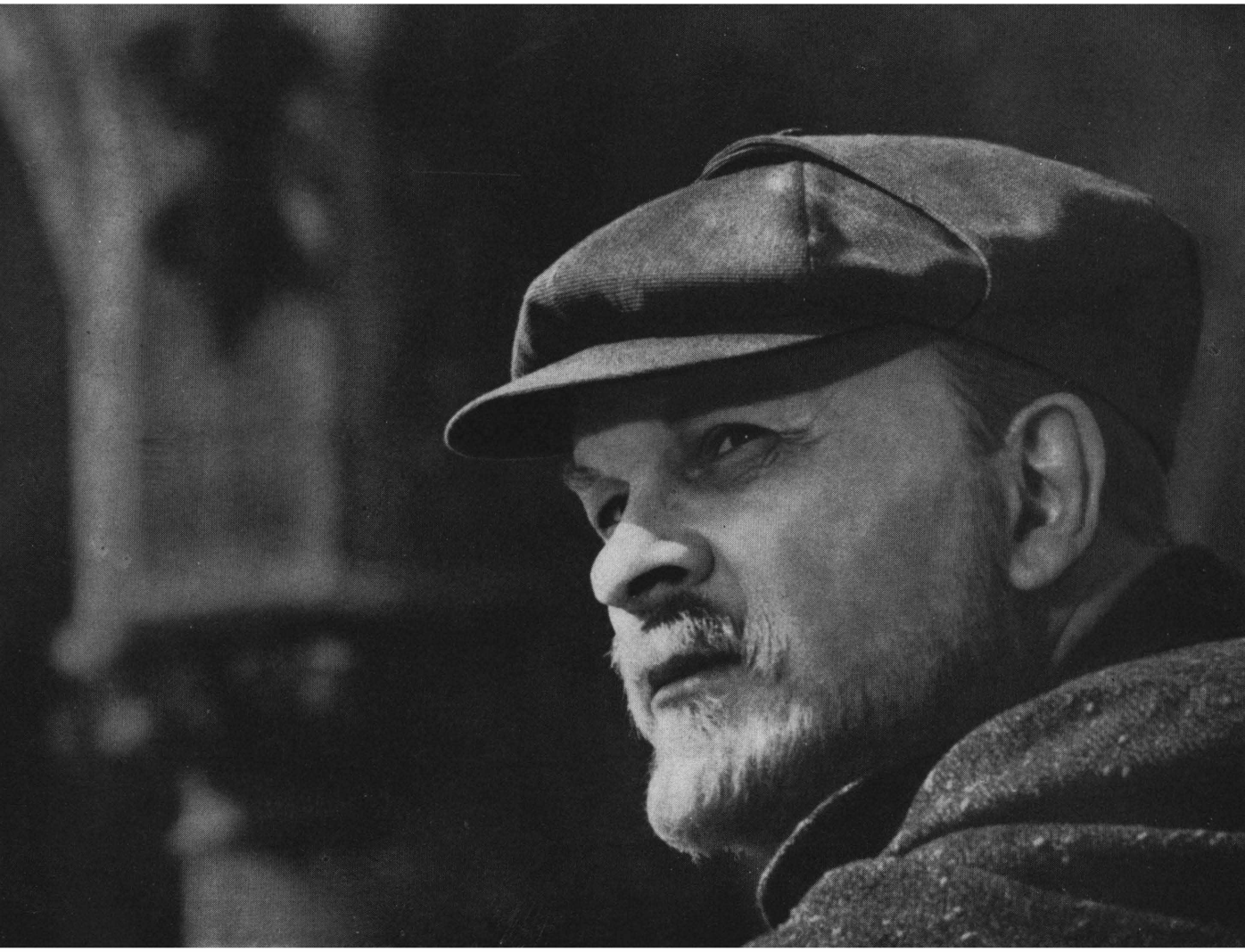
Заключенный в тюрьму Нового Тарга, Ленин не мог открыто выступить против войны. Но мы как бы присутствуем при мобилизации всех его духовных сил. И если, находясь в тюрьме, Ленин не в силах остановить войну, он будет думать о ней, предопределяя ее развитие и ее результат. Он может мобилизовать партию на достижение этого результата — превращения империалистической войны в войну гражданскую, в войну за победу революции. Авторы фильма создали образ человека, который в первые дни мирового катаклизма, находясь в захолустной тюрьме, предсказал будущее мира и нашел силы, чтобы это будущее осуществлять.

Ленин в этом фильме не только присутствует, не только появляется, чтобы переломить ход событий. Он — герой фильма, основное «действующее лицо». Из, казалось бы, мелких житейских подробностей вызревают великая мысль и великое дело. Ленин-человек и Ленин-политик предстают в фильме в неразрывном единстве.

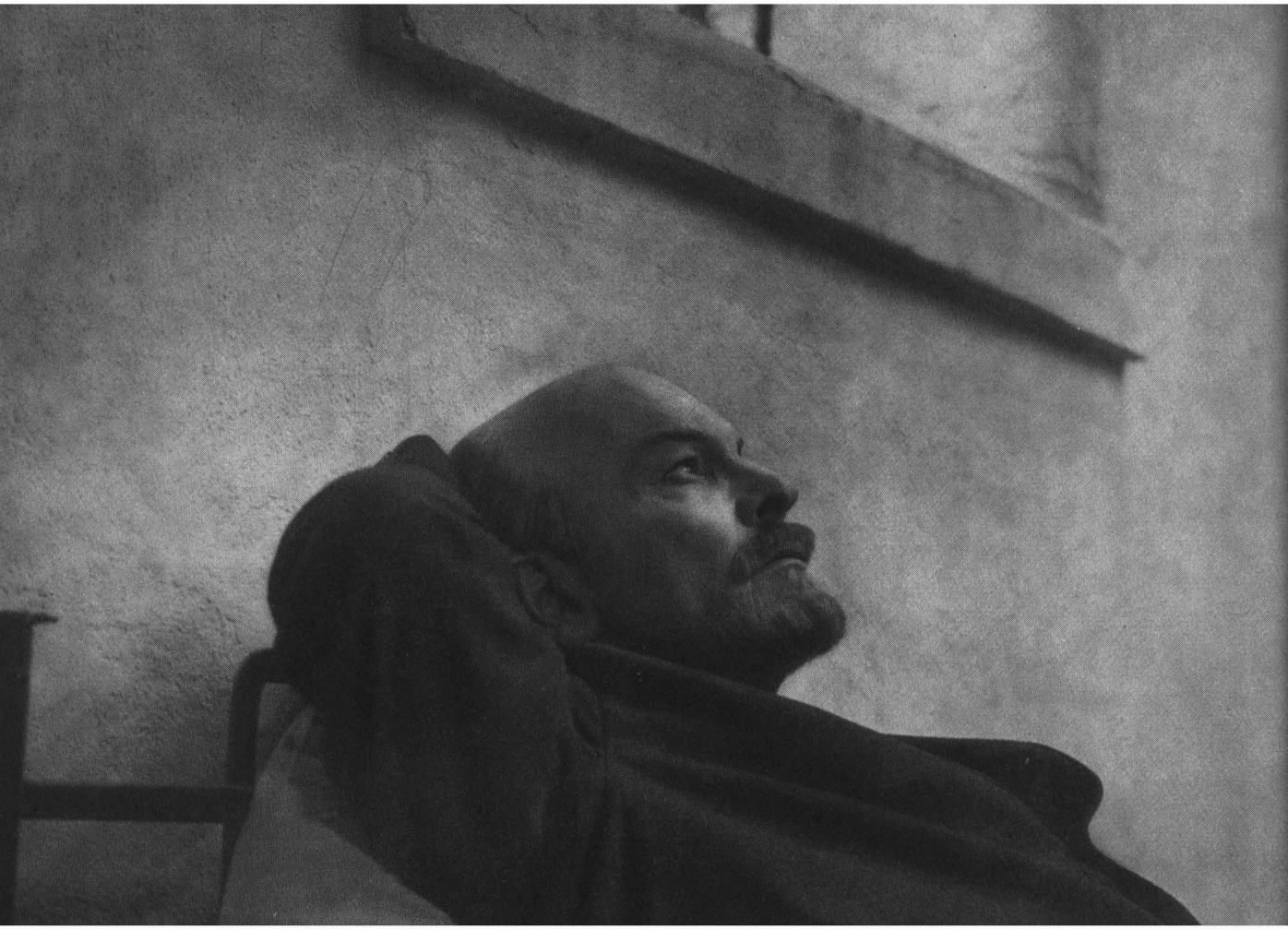
Если во многих созданных ранее фильмах о Ленине образ вождя революции, руководителя государства существовал как бы отдельно, обособленно от образа человека, то здесь это противоречие, пусть и не полностью, но снято. Мы постигаем Ленина в единстве его политической мысли и личных, человеческих качеств.

Я уже отмечал точный, продуманный отбор деталей исторической жизни и быта, деталей характера и поведения, который осуществили авторы фильма. Но основное открытие драматурга Е. Габриловича — это текст. Я не говорю диалог, потому что на протяжении всего фильма звучит монолог Ленина — его закадровый голос. Речь остальных персонажей не слышна с экрана.

Конечно, для этого нужно было внимательное проникновение в тексты ленинских книг и статей, писем и зафиксированных мемуаристами бесед. Но этого было мало. Нужна была смелость, чтобы свободно, без раскавыченных цитат, не-



«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ». В роли В. И. Ленина — М. Штраух



«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

Кадры из фильма «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»
В роли В. И. Ленина — М. Штраух, в роли Н. К. Крупской — А. Лисянская

принужденно воспроизвести ленинскую лексику, воссоздать свободное, прихотливое и безукоризненно логичное движение ленинской мысли. Это задача самой высокой степени трудности, и драматург осуществил свой замысел с превосходным достоинством.

И если в «Последней осени» Е. Габриловичу было свойственно некое «одомашнивание» Ленина, в особенности ленинской лексики, педалирование бытовой интонации, что до известной степени мельчило образ, в новой работе писатель этого счастливо избежал. Он проявил почти безупречный вкус в отборе средств для передачи живой и свободной ленинской речи. О чем бы с экрана ни говорил Владимир Ильич, мы не сомневаемся, что это его слова, его интонация, его гнев, его юмор, ирония, пафос.

Сценаристу, возможно, следовало бы несколько расширить круг действующих лиц, окружавших Ленина, не смягчать некоторые реальные ситуации—такие, как история Ульки,—а обострить их. В сценарии история Ленина в Польше иногда (к счастью, не всюду) предстает несколько обедненной. Но, в конце концов, это частности.

У Е. Габриловича и С. Юткевича в трудной их работе был верный и активный соучастник—Максим Штраух.

Общеизвестно, как упорно и серьезно работал актер над воплощением образа Ленина. Он принес свое понимание, свое отношение уже в небольшом эпизоде в «Выборгской стороне», нашел образ в «Человеке с ружьем», уже по-иному, более раскованно и более философично осмыслил характер в «Рассказах о Ленине».

У меня нет места и времени, чтобы отделить найденное М. Штраухом от тех представлений о Ленине, которые связаны с работой таких актеров, как Б. Щукин, Б. Смирнов, В. Честноков и другие. Но мне важно сказать, что Штраух в «Ленине в Польше» во многом отличается от Штрауха в предыдущих ленинских фильмах.

Есть разные возможности, разные способы создания образа, и многие из них могут показаться одинаково правомерными. Так, некоторым критикам, видевшим в роли Ленина И. Смоктуновского («На одной планете»), созданный им образ кажется интересным. Я не буду здесь говорить о том, как и что играет актер. Но он откровенно демонстрирует с в о е п о н и м а н и е образа Ленина, не настаивая ни на внешнем сходстве, ни на сходстве поведения и речи. Если зритель и увлечется необычной трактовкой образа, он никогда не забудет о том, что перед ним актер И. Смоктуновский.

Совсем по-другому играет (если можно сказать, что он играет) М. Штраух. Может быть, это мое личное ощущение, но мне кажется, что решение, которое он предлагает, единственно возможное и единственно достоверное. Я потерял ощущение, что передо мной актер. Я чувствовал удивительно естественное поведение, выверенное до микроскопических деталей, до такой степени жизненное, что оно уже перестает быть игрой. М. Штраух не представляет образа, не переживает его, он в нем живет, даже не разрешает предположить, что можно вести себя по-другому. Он ходит, говорит, ест, спит, смеется, сердится, расшнуровывает башмаки и думает, прежде всего думает, насыщает мыслью каждый поступок, каждое движение т а к, что зритель перестает ощущать грань между подлинностью и образом, созданным актером в «предлагаемых обстоятельствах». Да и обстоятельства эти уже не так важны. Интересен сам образ, решительно во всем. Я прошу прощения у М. Штрауха. Но ведь были факторы, которые, казалось бы, противостояли такому его подходу к воплощению образа. Штраух в общем на Ленина не похож. Кроме того, возраст Ленина во время пребывания его в Польше (сорок четыре года) не совпадает с возрастом актера, более пожилого. И, возможно, в первом кадре фильма, только в первом, это ощущается и, может быть, даже разочаровывает. Но уже во втором кадре силой мастерства, темперамента, аналитической силой проникновения в образ и искусством его воссоздания М. Штраух заставляет забыть о несходстве, о несовпадении возраста.

Интересную деталь о работе М. Штрауха рассказал С. Юткевич. Штраух — артист требовательный и непреклонный. Он никогда не соглашался играть то, что казалось ему недостоверным, противоречило его представлениям, его пониманию Ленина. Но на съемках «Ленина в Польше» он был очень сговорчив. Видимо, сказалось то, что это был не первый фильм, который он делал с С. Юткевичем и Е. Габриловичем. Но тем не менее одну фразу текста М. Штраух категорически отказался произнести.

Ситуация такова. Начало войны, социалисты, еще недавно клявшиеся противостоять войне, исповедуют зоологический шовинизм. Ленин как будто остается один. У него почти нет союзников в западных партиях, а от России он надолго отрезан. Он яростен и грустен, он возбужден, и вместе с тем он устал. И он говорит, что вот он прожил уже сорок четыре года и еще ничего не добился, разве только написал бро-

шюры и книги. (Я передаю содержание текста по памяти.) И следует фраза о том, что главная книга им еще не написана и, может быть, написана не будет. Психологически, если учесть ситуацию, состояние Ленина, такая фраза возражений не вызывает. Вполне допустимо разочарование Ленина — невозможность остановить войну, против которой он боролся, неизвестность, неясность результатов войны... И все-таки М. Штраух отказался произнести именно эту фразу. Он обнаружил в ней несвойственный Ленину подтекст. Для него, Штрауха, Ленин мог быть усталым, разочарованным, сомневающимся, но Ленин никогда не мог даже помыслить, что он не осуществит дела своей жизни. Это было бы предательством самого себя, своих идей, своей жизненной миссии. И Штраух категорически отказался от этой фразы.

Штраух поверял каждую деталь поведения, каждое слово текста, каждое душевное движение с позиций своего представления об образе в целом, о высшей правде характера. Вот почему он не столько играет Ленина, сколько живет им.

Интерес к описанию поведения человека, пристрастие к анализу тонких и сложных его реакций стали характерными признаками современного кинематографа. Подчас в этом искусстве возникает даже гипертрофия утонченности. Дело не в том, что сама по себе утонченность дурна (это не так), а в том, что утонченная наблюдательность подчас становится самоцелью.

Между тем наблюдательность и утонченность анализа не исчерпывают содержания искусства, а призваны служить его большим задачам, задачам создания образа.

В определенный период времени казалось, что психологизация образа Ленина, стремление раскрыть в нем душевные движения противопоказаны самому образу. Единственный способ его воплощения виделся в откровенной публицистичности.

Мне кажется, фильмом «Ленин в Польше» С. Юткевич и его соавторы доказали, что это не так. Они поставили себе задачу создать полноценный и объемный ленинский образ, преодолеть разрыв между отдельным человеком и его общественным деянием, показать, как частная жизнь героя становится элементом общественной жизни.

Я уже как-то цитировал воспоминания старого большевика, который на анкетный вопрос: «В чем заключалась ваша партийная работа?» — ответил: «В моей жизни». Этот простой ответ раскрывает все существо характера. Мне кажется, что Ленин мог бы так ответить на анкетный вопрос. В жизни Ленина удивительна спаянность частных и общественных интересов, та самая спаянность, о которой говорил Маркс, характеризуя человека будущего.

Раз это так, то анализ частностей поведения вовсе не противопоказан искусству, призванному отразить высоты гражданского подвига, возвеличить революционного героя. И, значит, психо-

Кадр из фильма «Ленин в Польше». В роли Ленина М. Штраух

логическая насыщенность образа не исключает его историчности. А ведь в нашем искусстве так часто гражданское отделено от личного, исторически закономерное от случайно-психологического. В фильме «Ленин в Польше» историческое и психологическое, гражданское и личное предстают в неразрывном единстве.

В картине значительно все — и то, что говорит Ленин о войне и революции, и то, как борется за революционный выход из войны, и какими историческими категориями он оперирует, и то, что он размышляет обо всем этом в глухом галицийском местечке.

Одна из лучших сцен фильма — приезд к Ленину членов думской фракции большевиков Петровского, Бадаева и Шагова. Авторы могли бы, конечно, ограничиться рассказом о содержании этой встречи, происходившей 6 и 7 октября 1913 года. Но они концентрируют внимание на поведении Ленина во время этой встречи, заставляют нас с интересом следить, как весело хлопочет Ленин возле дорогих ему товарищей, как радуется российским гостинцам, как жадно слушает российские новости...

Мы видим, как поведение определяет рождение мысли.

Не жертвуя ради публицистической откровенности детализацией — и бытовой и психологической,— авторы вместе с тем используют все средства кинематографа для создания патетического образа. Еще раз повторю, что внимание к психологии в этом фильме не снимает героики, а только подчеркивает ее, бытовые подробности не противоречат историчности, а конкретизируют ее и обновляют.

Фильм «Ленин в Польше» интересен не только новым подходом к решению ленинского образа. Картина утверждает новую для кинематографического повествования форму, продуманную и целесообразную, хотя возможности ее, быть может, использованы не до конца.

Формальное своеобразие «Ленина в Польше» в том, что С. Юткевич и Е. Габрилович отказываются не только от синхронности речи, но, что гораздо существеннее, отказываются от исторической синхронизации действия. Ведь это фильм-монолог, в котором Ленин рассказывает не только о событиях, происходивших в Кракове и Поронино, но и о своих мыслях и чувствах в период, предшествовавший мировой войне. Речь Ленина сочетается с тем, что происходит на экране, отнюдь не в пояснительной форме — кадры не иллюстрируют текст, а текст не иллюстрирует кадры. Текст и изображение находятся в сложном взаимодействии, в сложном контрапункте.

Форма повествования в «Ленине в Польше» закономерна и продумана, хотя, повторяю, реализована не до конца. Свободный рассказ о событиях дает возможность показывать их избирательно, сопоставлять неравновеликие происшествия, психологизировать самую композицию рассказа, выбор объектов. Ведь мы видим на экране не последовательную картину событий, а только те из них, которые видел Ленин, только те, на которые он обратил внимание. Исторический фон действия существует в фильме не сам по себе, он присутствует лишь в той мере, в какой способен выявить ход ленинских мыслей.

Это не контрастирует с реальной историей, не делает ее субъективной, а, наоборот, приближает ее к нам, потому что ленинская мысль об эпохе идет через весь фильм строго, логично и темпераментно. И тогда оказываются значимыми и кинохроника, и комический фильм, и народные игрушки, показанные в картине, и рассуждения об искусстве, и интерес к отдельным судьбам, к тем людям, чья история рассказана в фильме.

Если бы я писал рецензию, я бы подробно рассказал о том, как превосходно снял красоту польской природы и насыщенные психологической жизнью портреты оператор Ян Лясковский. Я написал бы о том, как великолепно сочетаются скромные интерьеры дома в Поронино, достоверные и обжитые, с красотой барочного Кракова и ветлами польских дорог в работе художника Яна Грандыса. Я написал бы о музыке композитора Адама Валячинского, чья задача была безмерно трудна в этом фильме, которому противопоказана всякая романтическая экзальтация.

И я, конечно, остановился бы на режиссуре С. Юткевича и проанализировал работу отличных польских актеров — Эдмунда Феттинга, Тадеуша Фиевского, Людвика Бенуа, Густава Люткевича, Казимежа Рудзского и дебютантки Илоны Кусмерской, а также тактичную работу советской актрисы А. Лисянской в роли Н. К. Крупской.

Я уверен, что фильм не стал бы достоверным и правдивым и в главном и в деталях, если бы не дружеское и серьезное сотрудничество польских кинематографистов с советскими кинематографистами.

Но моя статья — это лишь первые впечатления, первые размышления о фильме, о его направленности, поисках, эстетической природе. Поэтому, естественно, она неполна.

Как всякое истинно творческое произведение, «Ленин в Польше», я уверен, вызовет немало интересных суждений, споров, живых мыслей о современном кинематографе.

Диалог о фильме

Этот диалог произошел в редакции нашего журнала. Он записывался на пленку.

Можно было предположить, что получится дискуссия, но нет... Участники разговора оказались единомышленниками. Их диалог не носил характера спора. Но мы готовы включить в начавшийся разговор других ораторов, выслушать другие суждения.

Л. ПОГОЖЕВА. В истории XX века есть страницы, которые нельзя вспоминать без содрогания.

Фашизм! Самое чудовищное порождение XX века! Так, может быть, пользуясь особенностью человеческой памяти, забыть дурное и помнить о хорошем? Забыть? Нет, нет и нет! Забывать нельзя, да и невозможно! Более того — необходимо, чтобы всю правду о фашизме знали и все те, кто родился позже, кого не коснулся дым печей Освенцима и Бухенвальда, кто не рыдал над телами близких, кто не разыскивал тщетно убитых, замученных, сожженных, повешенных...

Да и в прошлом ли все это?

Разве преступления, творимые американскими войсками сегодня, не сродни тем преступлениям, имя которым фашизм? Разве исчезла повсеместно идеология реваншизма?

Наше документальное кино уже не раз воскрешало на экране этапы истории Отечественной войны. Рассказывали кинематографисты и о фашистских зверствах. Но обязательно должен был появиться фильм, в котором кадр за кадром, документ за документом, фотография за фотографией было бы собрано все, что изобличит страшное, мерзкое, нечеловеческое, пошлое лицо фашизма, что покажет, как же он рождался.

Теперь такой фильм появился.

Итак, перед нами четырнадцатая картина Михаила Ильича Ромма. Это картина для него необыкновенная, хотя она и называется «Обыкновенный фашизм»*. Необыкновенна она, во-первых, потому, что создана средствами документального кино и над сценарием для нее Ромм работал не с привычными для него кинодраматургами, не со своим давним другом Евгением Габриловичем, а с критиками М. Туровской и Ю. Ханютиным.

Они работали увлеченно, но им было очень трудно! Можно себе представить, что должен был ощущать человек, просмотревший сотни тысяч метров немецкой хроники, хладнокровно запечатлевшей ужасы, смерти, преступления... Сердце обливалось кровью, и, вероятно, не раз хотелось бежать из просмотрового зала...

Они работали, понимая важность взятой задачи: стремясь не только показать, но и глубоко прокомментировать каждый документ, каждый кадр, чтобы до конца понять, где же истоки фашизма.

Мы знаем, что после окончания картины «Девять дней одного года» Михаил Ильич много писал, много выступал, много поездил по разным странам.

И здесь мне хочется вспомнить одну нашу совместную поездку в Америку. Мы попали в Сан-Франциско как раз тогда, когда там проходили выборы губернатора штата Калифорния. Город был наводнен сотнями, тысячами плакатов, которые агитировали, призывали, уговаривали избирателей голосовать за выставленного кандидатом в губернаторы Никсона. По телевидению мы видели тоже Никсона. И в газетах был тоже Никсон. Везде Никсон, Никсон, Никсон. Реже можно было увидеть портрет его соперника Брауна.

По улицам в старинных экипажах разъезжали разные костюмированные персонажи, полуголые девицы, пританцовывая, раздавали конфеты с надписью: «Голосуйте за Никсона».

Толпе чрезвычайно нравилось все это. Толпа ревела, ловила с восторгом грошовые конфеты, гонялась за разноцветными шарами... Это походило бы на детскую игру, если бы не было так страшно.

Что же показалось страшным?

Да то, что в этой одуревшей толпе совершенно терялся человек. Невозможно было вглядеться в чьи-либо глаза. И если вам даже удавалось поймать чей-то взгляд, то вы видели — в нем не было ни здравой мысли, ни чувства юмора, словом, не было ничего человеческого. Глаза поражали своей пустотой, своей стеклянной одинаковостью... Все кругом только ревело, гремело, кричало протягивало руки, бросаясь из стороны в сторону, было безжалостно, дико, истерично.

Я думаю, что Михаил Ильич подтвердит мысль о том, что толпа, которую он видел в Сан-Франциско, запомнилась ему, что он тогда задумался над тем, как же превращается человек в нечеловека, в песчинку. Как и кто заинтересован в этом уничтожении личности?

Сан-францисские впечатления, вероятно, были одним из толчков к тому исследованию, которым и занялся Михаил Ильич в новой картине. Конечно, лишь одним из многих. Тема, взятая для ис-

---

* Авторы сценария М. Ромм, М. Туровская, Ю. Ханютин. Режиссер-постановщик М. Ромм. Главный оператор Г. Лавров. Режиссер Л. Инденбом. Композитор А. Карамянов. Звукооператоры О. Минервин, Б. Венгеровский. Редактор И. Цизин. Текст от автора М. Ромм.

следования, созревала у режиссера давно, она уже имела в его творчестве своеобразную традицию. И когда Туровская и Ханютин предложили свою заявку на фильм «Обыкновенный фашизм», она застала Ромма внутренне к ней подготовленным. Во многих своих фильмах Ромм не раз пытался разобраться в природе фашизма, в природе буржуазной идеологии, буржуазной морали.

Вспомним, что еще в «Пышке» Роммом был дан анализ продажной морали буржуа. Позднее в «Мечте» этот анализ был сделан еще отчетливее, еще, я бы сказала, яростнее. В «Человеке № 217» Михаил Ильич показывает фашизм как бы изнутри, дает портрет одной обыкновенной семьи, объясняя, почему в этой «мирной», «семейной» обстановке мог родиться страшный зверь, готовый уничтожить все вокруг себя.

В картинах «Русский вопрос» и «Секретная миссия» режиссер идет еще дальше. Он связывает войну с послевоенной действительностью. Он выступает в этих фильмах как публицист, требует: приглядитесь к современной Америке, к Западной Германии — не зреет ли там реваншизм?

Для творчества Ромма всегда были характерны публицистичность, тяготение к документальному кадру, он отлично понимает силу их. Документальные кадры, характеризующие эпоху, были включены в фильм «Человек № 217» — по Москве шли колонны пленных немцев.

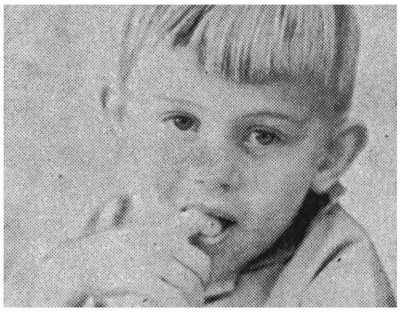
Все начало фильма «Русский вопрос» тоже было документальным. Вспомните быстро сменяющиеся планы Америки — «города желтого дьявола», Америки 1946 года!

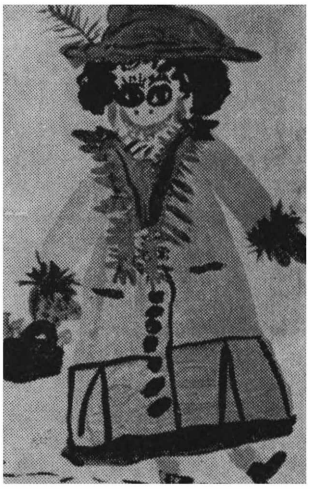
Документальные кадры органически включались в картину «Секретная миссия» — так было показано отступление американских войск на одном из фронтов.

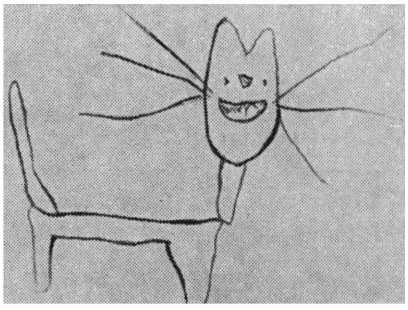
Кроме того, мы знаем, что М. Ромм в свое время поставил и собственно документальный фильм. Это был фильм о В. И. Ленине.

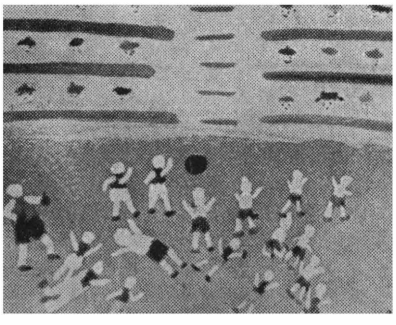
Все это свидетельствует о том, что к новой своей картине — «Обыкновенный фашизм» — режиссер пришел не случайно. Она явилась естественным результатом ранее существовавших у Ромма тенденций, его давней любви к боевой, образной публицистике.

Но как бы ни был фильм «Обыкновенный фашизм» близок ко всем перечисленным мною фильмам Ромма, все же наибо-



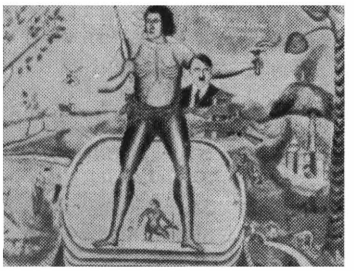






Едва научившись говорить и ходить, ребенок начинает творить. И какие разные эти ребятишки!

Так было...



лее тесными нитями, как я думаю, он связан с его картиной «Девять дней одного года».

В этой картине не было обращения к документу. Но все же именно в этой картине было нечто такое чрезвычайно важное, новое, найденное Роммом, что определило для него характер той картины, которую мы сегодня обсуждаем.

Это новое заключалось в найденной, утвержденной и закрепленной интонации размышления, очень личного, очень авторского раздумья над тем, что показывалось на экране.

Анализ, исследование — вот добрая примета современного кинематографа, так же как и показ жизни в движении, процессе развития...

До сих пор, если исключить (об этом, я знаю, скажет мой собеседник Николай Павлович Абрамов) творчество Дзиги Вертова, вот такой интонации размышления нам как раз в документальном кинематографе и не хватало. Уж слишком много было в фильмах безликих, стертых слов, однообразно патетического дикторского текста, лобовых иллюстраций. Редко мы слышали на экране автора, «встречались» с его личностью, особым взглядом, чувствовали его руку, так как это было у Вертова.

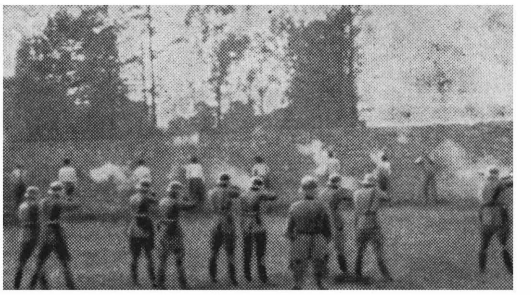
Скажу á propos, что когда некоторые историки кино изображают Дзигу Вертова как художника, только бравшего «жизнь врасплох», то они глубочайшим образом заблуждаются. Весь смысл творчества Вертова заключался в том, что он всегда выступал как публицист, отстаивающий свою авторскую мысль, свои размышления, свои восторги, свою критику!

Посмотрите теперь его фильмы, скажем, «Три песни о Ленине» или «Шагай, Совет!» и многое другое — все в этих картинах построено в ритме ораторской речи! Какая уж там «жизнь врасплох»! И если мы можем в манифестах 20-х годов, подписанных Вертовым, найти повод для спора и для несогласия с ним, то не следует забывать, что иной раз Вертов-практик и Вертов-теоретик противоречили друг другу. И что все его творчество было чрезвычайно тенденциозно, отчетливо подчинено авторской задаче...

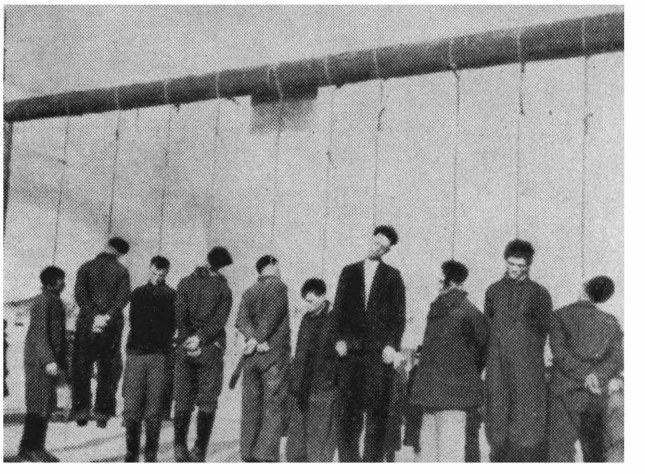
Ничего он не фиксировал на пленке без заранее продуманной и очень точной авторской мысли.

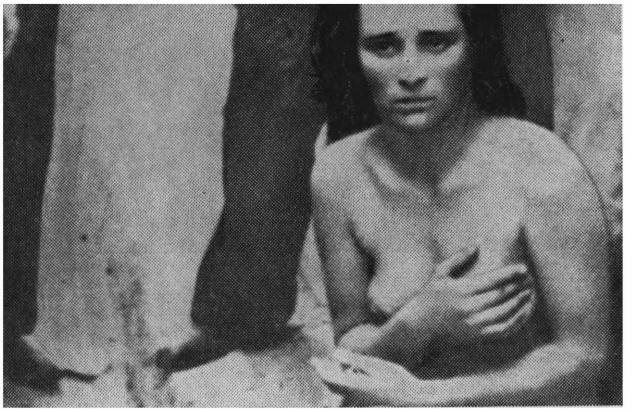
Теперь вернемся к Ромму. Авторское начало, интонация размышления были найдены и утверждены в его картине «Девять дней одного года». Они стали для него очень дорогими. Интонация размышления оказалась широко использованной им в работе над новой картиной. Она, эта интонация, и определила характер произведения.

Н. А Б Р А М О В. Мне тоже думается, что обращение М. И. Ромма к теме фашизма не было случайным, так же как и то, что на этот раз он избрал форму документального фильма. История мирового кино знает не одну талантливую попытку языком документального киноискусства рассказать о фашизме, раскрыть его чудовищную, преступную сущность. Вспоминаешь прекрасный фильм Романа Кармена «Суд народов» и другие историко-документальные фильмы на эту тему, созданные советскими режиссерами, талантливое произведение шведского документалиста Эрвина Лейзера «Кровавое время» и фильм Пола Рота «Жизнь Адольфа Гитлера», а также ряд других, в которых приемами киноискусства исследуются самые трагические страницы истории нашего века. Каждый из этих фильмов был своего рода историческим и социологическим исследованием: документальные кадры были организованы в них так, чтобы иллюстрировать историческую или политическую концепцию. Эти фильмы были публицистичны в самом высоком и прямом смысле этого слова. Их значение в киноискусстве никогда не ослабеет, и сравнивать с ними «Обыкновенный фашизм», пытаться проанализировать, в чем сильнее, а в чем слабее тот или иной фильм, было бы неверным, потому что художественные средства и даже задачи этих фильмов различны. Мне кажется, что к фильму «Обыкновенный фашизм» нельзя подходить с мерками, которые предъявляются к историко-документальным фильмам вроде тех, которые, скажем, создают замечательные мастера этого жанра Торндайки. И в первую очередь с требованием показать средствами документального кино историю фашизма или дать его исчерпывающую социальную и политическую характеристику. Тема фашизма огромна в своем чудовищном содержании, и М. Ромм и авторы сценария М. Туровская и Ю. Ханютин и не ставили, по-моему, перед собой подобной задачи. Они выбрали лишь один аспект этой темы

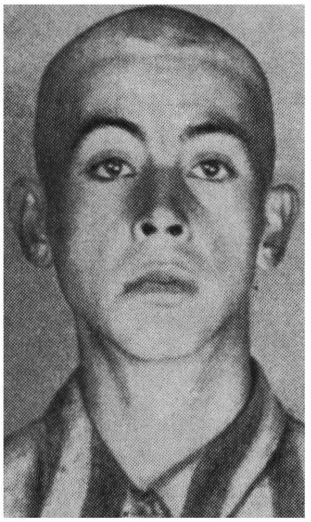


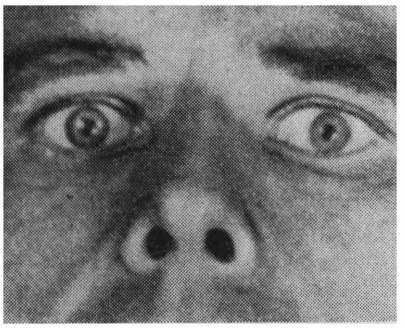
Эти фотографии эсэсовцы носили в карманах, на память... вместе с карточками жен и детей

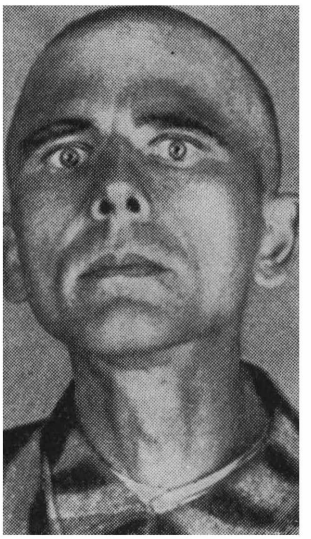




«Святая XX века»







Каждый из этих людей принес «третьему рейху» 1631 марку дохода, включая стоимость личных вещей, зубов, волос, костей и пепла...

Львовский. погром

и предложили его нам раскрытым в документальных образах.

Их интересует в первую очередь, и в конечном счете, античеловечная природа фашизма, психологический, нравственный, если так можно выразиться, духовный аспект явления. Это исследование средствами кино механизма обесчеловечивания, и авторы раскрывают сперва характер тех, кто совершит насилие над миллионами людей, а потом показывают, какими путями осуществлялось это преступление.

Фильм «Обыкновенный фашизм» поэтому потребовал новых выразительных средств: режиссер раздвинул традиционные рамки документального кино — образной публицистики, по определению В. И. Ленина. Эта характеристика таит в себе глубокий смысл, так как выделяет в документальном фильме его самую важную, самую существенную черту — художественный образ. Эстетическое наслаждение от восприятия образа в документальном фильме качественно иное, чем в художественном, и обладает не меньшей эмоциональной силой. Документальный кинокадр — фотографическая регистрация на кинопленке события, рассчитанного при съемке, возможно, на определенный эффект, — сталкивается с другими такими же документальными кадрами. Они спорят друг с другом, освещаются авторским комментарием, дополняют один другой и вдруг приобретают новый и волнующий смысл, не теряя при этом своей силы подлинного кинодокумента. Дзига Вертов, о котором вспомнила в связи с фильмом М. И. Ромма Людмила Павловна, первым в мировом кино применил этот метод, и он восторжествовал в лучших советских и зарубежных документальных фильмах.

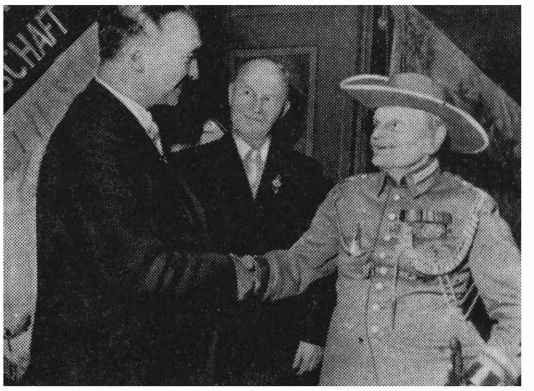
Фильм «Обыкновенный фашизм» кажется мне замечательным развитием традиций советского кинодокументализма, развитием традиций Дзиги Вертова, обогащенной рядом новаторских находок и открытий. Так же как и Дзигу Вертова, М. Ромма интересуют человек, его характер, его отношение к миру. Это яснее всего выступает в образе ребенка, который проходит через весь фильм. Рисунками детей начинается фильм, образом девочки, читающей сказку, фильм кончается. Ребенок — самый впечатляющий образ человечности — нужен Ромму для противопоставления природе фашизма. Он сталкивает наши дни с годами фашизма,

раскрывая в этом сопоставлении главный тезис фильма: фашизм античеловечен, он превращает отдельных людей в часть безликой, послушной, недумающей массы. М. Ромма интересует, как проявляется характер современного человека. Он мастерски пользуется скрытой камерой, впервые примененной Дзигой Вертовым, а в наши дни иногда становящейся источником пошлой сенсационности и презрения к человеку у ремесленников течения «синема-верите». М. Ромм приносит извинения людям, которые не знают, что их снимают, хотя именно в этих кадрах на экране возникают образы людей, наполненные поэзией, юмором, любовью к человеку.

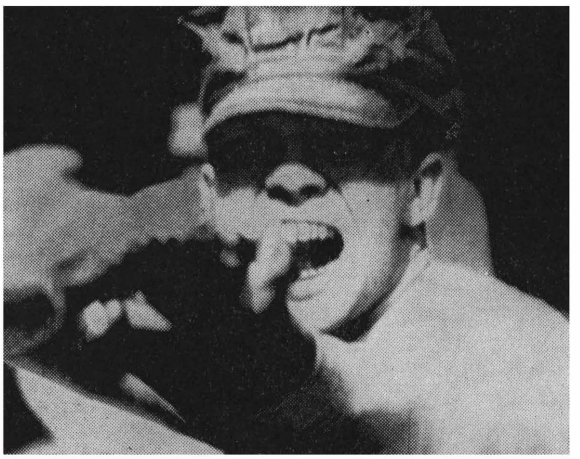
Л. П О Г О Ж Е В А. Вероятно, возможно было рассказать о фашизме, о его природе иначе...

Я скажу о своих ощущениях, родившихся, когда я впервые смотрела еще не оконченный фильм. Потом я его еще трижды смотрела и всякий раз открывала в нем новые стороны. После первого просмотра мне показалось, что можно было исследовать фашизм изнутри как явление и социальное, и политическое, и психологическое. Например, предоставить слово нашему современнику — рядовому немцу, который через все это прошел. Пусть бы он рассказал нам, что же с ним произошло, как он, вот этот конкретный человек, заболел фашизмом и как потом излечился. Можно было дать слово одному, другому, третьему современнику и потом разобраться в том, как же одурачены были эти люди, как были они превращены в нелюдей, что толкнуло их в ряды нацистов. Можно было исследовать библию фашизма «Майн кампф», показав чудовищность античеловеческой философии.

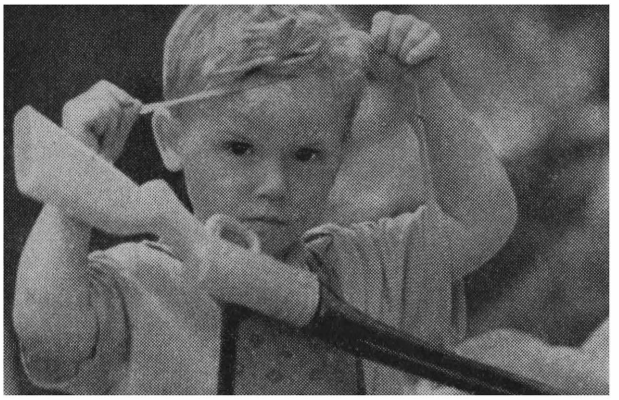
И вот поначалу мне такого документального, частного и философского исследования в фильме не хватало... Я хотела услышать самих немцев, вникнуть в их психологию без авторской подсказки. Должна сказать, что когда я смотрела фильм первый раз — еще не был записан дикторский текст... Впрочем, вряд ли тот текст, который потом появился, можно назвать дикторским... Это нечто принципиально иное — авторское размышление, комментарий, мысли вслух. Итак, после второго и третьего просмотров картина захватила и покорила меня именно прежде всего авторской интонацией. Я полностью встала на позиции авторов, поняла,

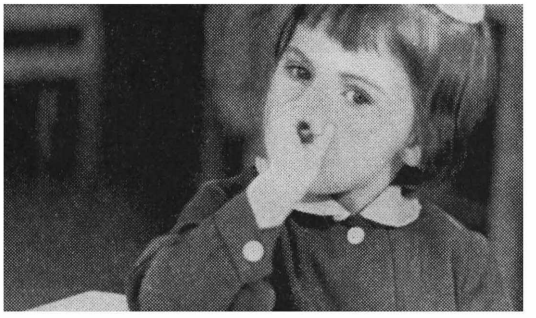


Раковая опухоль фашизма удалена, но метастазы остались



Людей снова стараются превратить в животных, и не безуспешно





Жили-были дед и баба... У них была курочка-ряба...

как я думаю, в чем сила картины, и мне уже перестало казаться, что нужно включать в эту картину живых свидетелей — современников, показывать самих немцев, прошедших «школу» фашизма. Это был бы совсем другой фильм.

Да, сила картины «Обыкновенный фашизм» заключается в том, что здесь мы встречаемся с автором и вроде бы физически его видим — вот он сидит, умный, много видевший, много выступавший, много размышлявший, много ездивший в своей жизни по разным странам, много читавший, много знающий человек. Сидит и рассказывает. Свободно течет его мысль, рождаются ассоциации. И с таким рассказчиком, таким интересным человеком интересно общаться, разговаривать, услышать то, что он один может рассказать зрителю.

Ромм говорит просто, без пафоса о том, что только что вновь пережил, перечувствовал, просмотрев тысячи метров немецкой хроники. Вот что-то особенно жестокое, страшное встает на экране, и Ромм превращается из рассказчика в трибуна. В его голосе уже не раздумье, не ирония, а гнев, обличение, боль... А потом опять на экране нелепые, чудовищно глупые кадры — искусство «третьего рейха», мораль фашизма. И Ромм переходит к сарказму, иронии... И, боже мой, как все это не похоже на стандартный выспренний текст многих наших документальных картин...

Н. А Б Р А М О В. Можно ли сказать о фашизме, о его природе иначе? — спрашивает Людмила Павловна. По-моему, можно, и если существуют люди, которые полагают, что эта тема может быть исчерпана одним фильмом, это свидетельствует о глубочайшем непонимании возможностей искусства вообще и киноискусства, в частности. Фильм «Обыкновенный фашизм» я также смотрел три раза. Всякий раз я воспринимал его по-новому, но реакция зрителей в каждом случае была похожей. Вспыхивал в зале свет, и не было привычных аплодисментов. Люди сидели, погруженные в глубокие раздумья, навеянные фильмом. Через несколько секунд они начинали вести себя, как им положено,— аплодировать, обмениваться впечатлениями с соседями, вставать с кресел. Я задумался над тем, почему эмоциональная сила этого фильма так велика; по-видимому, сам материал кадров, многие из которых не раз включались

в другие фильмы, должен был вступить в новые смысловые связи, чтобы быть воспринятым заново. Многие компоненты документального фильма использованы не так, как прежде. Вместо спокойного, хорошо поставленного голоса профессионального диктора, читающего литературно оформленный и отредактированный дикторский текст, с экрана раздается голос создателя фильма. Он не читает текст, а разговаривает со зрителями, и его лексика и интонации обращены к каждому в отдельности.

М. Ромм видит материал в неожиданных ассоциациях, придающих официальным документальным съемкам острый, гротескный смысл. Таковы кадры Гинденбурга и Гитлера, в которых раскрывается не замеченная раньше черта их характера — скупость. Гитлер страшен как вдохновитель самых чудовищных преступлений против человечности, но одновременно он и смешон в своем тщеславии. М. Ромм беспощаден к главарям фашизма, он рассматривает их как отвратительных насекомых под увеличительным стеклом, и эта половина фильма оттеняет другую его часть, где сатира сменяется взволнованным рассуждением о том, какими средствами оболванивался немецкий народ. М. Ромм включает в фильм кадры школьных учебников, «цитирует» сцены из научно-популярного гитлеровского фильма о чистоте немецкой расы, приводит кадры «клятвы» в верности фюреру тысяч одурманенных пропагандой людей.

Образы лагерей уничтожения, склады детской обуви, человеческих волос, протезов много раз приводились в фильмах о преступлениях гитлеровцев. Но М. Ромм нашел еще одно яркое свидетельство против фашизма. Он использует фотографии узников Освенцима, людей, которых уже нет в живых, и приглашает нас вглядеться в выражение их глаз — одно из самых сильных драматических напоминаний о фашизме. Эти кадры появляются в фильме Ромма снова в финале как элемент одного из наиболее впечатляющих образов, который знает история документального кино. Перед зрителем прошли кадры нынешних фашистов — американских, английских, французских, бельгийских, сцены обучения американской морской пехоты, готовящей убийц, и снова на экране маленькая девочка, читающая сказку. Она читает ее весело, звонко, и вдруг изображение ее исчезает, остается только голос, а на экране проплывают уже виденные раньше трагические глаза мучеников Освенцима, ждущих своей смерти. Этот сложный образ, в котором сплавлено несколько различных кадров, подлинно вертовский по своей поэтике, как бы подытоживает в необычной художественной форме цепь рассуждений авторов фильма о фашизме. Мне думается, что в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм» можно видеть пример того, что в наши дни принято называть «авторским фильмом», то есть таким фильмом, в котором индивидуальность его создателя получает своеобразную и неповторимую форму, в котором режиссер фильма выражает себя, свое ви́дение мира, так же как поэт или художник делает это на странице бумаги или на полотне картины.

Автор историко-документального фильма создает художественные образы, пользуясь кадрами, запечатлевшими подлинные события жизни. Как правило, они были сняты задолго до того, как у режиссера родилась мысль создать фильм, и лежали на полках киноархивов, подобно кирпичам будущего здания, которое воплотит мысль зодчего. Отсюда необычайно важная роль монтажа в документальном фильме, в создании художественного, публицистического образа. Монтаж, бывший в годы немого кино едва ли не главным выразительным средством киноискусства, в наши дни сохранил свое первенствующее значение, пожалуй, только в историко-документальном фильме. И если анализировать авторское начало в «Обыкновенном фашизме», то, мне думается, оно выражается не только в авторском комментарии М. Ромма, о котором вы сейчас говорили, но в первую очередь в монтажной организации гитлеровских хроникальных съемок, в приемах создания из них художественного образа. Каждый взятый режиссером кадр немецкой хроники поставлен им в такие смысловые взаимоотношения с рядом стоящими кадрами, что его содержание внезапно освещается иной точкой зрения, проникнутой страстной антифашистской мыслью, и вскрывает подлинный смысл, правду происходящих событий.

Вы, конечно, помните эпизод, в котором Муссолини произносит речь с балкона Венецианского дворца в Риме, и иронический, остроумный комментарий М. Ромма к нему. Поначалу мне показалось, что все дело в словах, которыми сопровождаются кадры кривляющегося дуче. Вскоре мне привелось увидеть итальянский историко-документальный фильм «К оружию, мы фашисты!», куда включены те же кадры, но в нем они оказались информационными, весьма незначительно способствующими созданию образа Муссолини. Для того чтобы эти кадры приобрели разоблачающую силу, М. Ромм сопоставил их со съемкой массового митинга, в которой комичное впечатление производят гигантская голова Муссолини, внезапно вырастающая из рядов, и кадры длиннейшей стены, оклеенной сотнями плакатов с одним лишь словом — «дуче». Весь этот низкопробный механизм массовой рекламы подводит зрителя к кадрам Муссолини на балконе, и ком-

ментарий только завершает образ, построенный монтажными средствами. Авторская трактовка материала в фильме «Обыкновенный фашизм» получила свое наиболее органичное выражение в монтажно построенных образах, в подчас неожиданной логике сопоставления и столкновения кадров, окончательный смысл которых раскрывается в соединении со словом. В этом, мне кажется, заключено покоряющее стилистическое своеобразие фильма М. Ромма, его огромная эмоциональная сила воздействия.

Л. ПОГОЖЕВА. Мне кажется, что в финальную сцену очень большое и серьезное добавление привносит и обращение к документальным кадрам, изображающим современную американскую морскую пехоту.

Эти кадры говорят о том, что и сегодня очень, очень тревожно в нашем мире, что сегодня американских морских пехотинцев обучают так же, как когда-то обучали солдат «третьего рейха». Сегодня они так же орут, у них те же бессмысленные глаза, у них тот же опустошенный взгляд. Вот эти, на экране, сейчас бегут вперед, чтобы пронзить штыком чучело вьетнамца, но их соратники с таким же цинизмом и жестокостью уничтожают живых.

И мне кажется, что смысл картины Ромма заключается не только в том, что он напоминает, как преступно было оборвать детскую радость, а и в том, что это, увы, не только прошлое. Страшный очаг войны сегодня в той политике, которой придерживаются США, в тех политических акциях Западной Германии, свидетелями которых мы являемся. И дело не только в истории бесноватого фюрера.

Вот тут у меня возникает замечание в адрес картины — не слишком ли много показывается в ней Гитлер? Стоит ли уделять ему столько внимания, показывая его в серии кадров, которые сегодня приобретают комический эффект, хотя когда-то они были рассчитаны на нечто совершенно иное, на эффект торжественности, величавости?

Сами по себе исключительно интересные, во многом новые, доселе неизвестные кадры, показывающие Гитлера, безусловно эффектны, но пропорция здесь явно нарушена...

Мне жаль, что мало, скупо показаны в фильме те кадры, в которых рассказывается о том положительном, что было, что не умирало в Германии даже и в эпоху фашизма. Вспомним мальчика с плакатом на шее. Он стоит на подмостках у самого края гибели, этот подросток, умевший говорить «нет, нет и нет», когда все говорили «да». Это очень важная деталь в портрете времени, в анализе эпохи.

Вот мне и кажется, что таких черточек, таких кадров должно было быть в фильме больше, и тогда мы бы узнали нечто драгоценное, новое о храбрых людях немецкого коммунистического подполья.

Очень точное место нашли в картине кадры из гитлеровских культурфильмов. Впервые мы видим, например, что происходило с искусством в эпоху «третьего рейха», каким оно было; что происходило с моралью, как учили преклоняться перед Гитлером даже малых детей, как совершались браки и что такое «подарки фюрера» — эти внебрачные дети, которые рождались от гитлеровских солдат.

Страшная, до сих пор не освещенная в документальном кино сторона жизни. Рассчитывая совсем на другой эффект, гитлеровцы сами высмеяли свой образ жизни: их документальные ленты помогли нам понять рождение той психологии, той морали, которая породила пустые глаза толпы.

И эта страшная, мертвящая чудовищная жизнь той страны, в которой были и Маркс, и Энгельс, и Гете, и Гейне, и Бетховен, и великая передовая культура, воспевавшая человека. Этих кадров мы не видели ранее ни в одной документальной картине.

Сопоставлением и анализом этих кадров, может быть, ярче всего раскрывается главная тема — как происходило в годы гитлеризма уничтожение личности, полное растворение ее. Не в коллективе, нет, коллектив — это понятие высокое, светлое, а в толпе, в этой орущей, страшной фанатической толпе без глаз, без мысли.

И еще я хотела бы сказать, что на всю жизнь, я не сомневаюсь, что на всю жизнь, врезался мне в память облик прекрасной нагой женщины со спокойным достоинством и нечеловеческой грустью смотрящей с экрана.

«Святая XX века» — так говорит о ней Ромм. Наверно, через минуту после того, как ее сняли, она была убита. Но мертвая осталась бессмертной, как трагический символ воедино собранного страдания всего мира. Вспомните ее глаза, всмотритесь в них.

Глаза человеческие, глаза страдальческие, полные муки и мысли, — глаза жертв фашизма, ясные, веселые, чистые глаза детей, и толпа без глаз, без мысли, толпа в плену у кривляющихся выродков — этот контраст проходит через весь фильм.

Прекрасное произведение искусства! Действенное оружие в сражении за человека, против фашизма и империализма! Оно носит глубоко аналитический характер, в нем не просто собраны и прокомментированы документальные кадры. В фильме возник художественный образ жестокого времени, образ его жертв, его палачей и его героев.

Ю. ХАНЮТИН

Зов трубы

Об этом фильме очень трудно писать. Не потому, что он безмерно сложен, а как раз потому, что очень прост. Двенадцатилетняя Таня, сама того не понимая, влюбилась в своего вожатого Петю, а потом, увидев Петю с девушкой на катке, разочаровалась в нем, а заодно на минуту и в пионерской работе. Это не философская притча, не аллегория, а реальная житейская история, рассказанная изящно, душевно и талантливо.

Вот это самое главное! Все, что есть в фильме «Звонят, откройте дверь»*, могло бы мгновенно превратиться в сентиментальный экзерсис, в пошлость, прикоснись к картине бездарные руки. Но это фильм счастливый. С него начинается путь в кино одного из лучших наших театральных драматургов Александра Володина, и он утверждает режиссерскую репутацию Александра Митты, поколебленную было его предыдущей картиной «Без страха и упрека».

Итак, талант! Тот самый, почти неуловимый, плохо переводимый на язык рациональных понятий, талант, который мы так мало учитываем в критических статьях, выискивая иные обоснования для своих восторгов и негодований.

В чем же он все-таки заключается применительно в картине «Звонят, откройте дверь»? Мне кажется, что самая драгоценная черта Александра Володина — в даре преображения, перевоплощения, что ли, в том, что Щепкин называл умением влезть в кожу изображаемого персонажа. Володин просто не способен глядеть на своих персонажей со стороны, и потому в его пьесах фабричные девчонки, продавщицы из магазина, мастерицы с «Красного треугольника», учащиеся техникумов — все «среднее» сословие современного города — обрели свой язык, выплеснули на сцену мир своих представлений, привычек, желаний. Он открыл для искусства новый социальный пласт, новую сферу жизни.

И эти герои были увидены не извне, снисходительным взглядом писателя, рассказывающего про «меньшого» брата. Володин «жалеет» своих героинь, если в это определение вкладывать тот смысл, который дал ему народ: жалеет — любит, сострадает, понимает.

Понимает! Отсюда родилась поразительная по своей щемящей остроте исповедь одинокой женщины в «Пяти вечерах». И неожиданно странная, точная финальная реплика в минуту обретенного счастья: «Только бы не было войны».

Писатель может улыбнуться наивности своих персонажей, но его не оскорбляет их ограниченность. Осторожно счищая налет грубости, неразвитости, он заставляет вдруг сверкнуть драгоценную грань характера. И какая-нибудь Зоя из бакалеи покоряет самоотверженностью, силой чувств, прямой, естественной человечностью. Эти чудесные метаморфозы, превращения гадкого утенка — любимый мотив творчества Володина.

Он очень серьезно относится к своим персонажам, к их незаметным сердечным драмам, житейским сложностям. И эта серьезность, глубина исследования юной героини фильма «Звонят, откройте дверь» позволили найти совсем новый путь в, казалось бы, исхоженной вдоль и поперек школьно-пионерской тематике.

«Звонят, откройте дверь». Лена Проклова — Таня

* Сценарий А. Володина. Постановка А. Митты. Оператор А. Панасюк. Художник П. Киселев. Композитор В. Баснер. Звукооператоры С. Литвинов, Ю. Рабинович. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1965.

«Звонят, откройте дверь». На первом плане Витя Сысоев — Бурдуков

Да, в нашем кинематографе еще не было столь безупречно сыгранной роли двенадцатилетней девочки. Да, это счастливая находка Александра Митты, выбравшего из тысяч просмотренных девочек именно Лену Проклову. Но помимо удачи здесь было понимание. Митта знал, что искать.

Авторам фильма нужна была индивидуальность, личность. И потому всегда увлекательный процесс становления человека приобретает здесь особый интерес. И круглолицая девочка с очень пристальным и серьезным взглядом, уже независимая в своих оценках, самостоятельная в поступках, властно притягивает внимание зрителя.

Лена Проклова должна была передать те чувства, которые, как правило, являются привилегией совсем иного возраста. И она передала их сильно, хочется сказать, зрело.

Неловкую, не сознающую себя влюбленность. Когда Таня Нечаева стоит перед своим вожатым Петей не в силах поднять глаз, сказать слово.

Настойчивое желание обратить на себя внимание. Когда, упорно преследуя по школьным коридорам замученного общественными нагрузками Петю, Таня горячо доказывает, что с пионерской работой в их классе обстоит плохо.

Мучительное беспокойство. Когда она умоляет знаменитого артиста подождать, не рассказывать о своей пионерской юности — Петя опаздывает.

И неожиданно острую ревность. Застывшее личико, расширенные глаза. Когда сквозь ограду катка она видит Петю, скользящего по льду в обнимку с другой, недоступно взрослой, красивой...

Как легко было бы здесь все решить в плане милого анекдота, шутливо посмеяться над мнимой серьезностью этих чувств. Но авторы всерьез принимают переживания Тани.

Хотя в фильме есть комизм несоответствия между взрослым чувством героини и выражением его в энтузиазме поисков первых пионеров. Есть разрыв между ее вполне детскими реакциями на поведение товарищей и вполне взрослым отношением к обожаемому Пете. Умильно, ослепительно улыбаясь, она подманивает сплетника Бурдукова, посмевшего заявить, что она влюблена в пионервожатого, и яростно лупит его портфелем по голове. Великолепно поставленная сцена! А после эпизода на катке она с трудом ковыляет на коньках, тащится по лестнице и, обессилев, упав на перила, горько рыдает от усталости, обиды, разочарования, вдруг впервые и резко почувствованной тоски одиночества.

И пусть быстротечно, преходяще ее неосознанное чувство, но авторы — повторяю — относятся к нему очень серьезно. Потому что эта неосознанная любовь формирует в Тане уже другого

«Звонят, откройте дверь». Лена Проклова — Таня

человека, учит ее иначе видеть мир. «Я все понимаю. Ну... то есть тебя понимаю,— уже осмысленно, серьезно говорит она матери слова, когда-то пролетевшие мимо нее. — Понимаю, что тебе без папы трудно. Что без меня ты тоже не можешь. В общем, я тебя за это уважаю». Ей все-таки жалко замотавшегося, завязшего в своих многочисленных обязанностях Петю, и она смотрит на него с превосходством своего жизненного опыта, даже с какой-то умудренностью. Ей очень хочется, чтобы ребята услышали и оценили смешного, доброго, очень хорошего человека дядю Пашу — хоть он и не был первым пионером.

В хаосе жизненных впечатлений она вдруг поймала какую-то свою путеводную нить, и слова «хороший человек» обретают для нее весомость и смысл.

И вот здесь-то мы подходим к главной, нравственной, философской теме картины. Я написал это слово — «философской» — и остановился. Как много появилось за последние годы фильмов, авторы которых ужасно хотят, чтобы к их произведениям был предпослан этот термин — «философский». Фильмов, где разговоры про «умное» и многозначительные кадры с прозрачным вторым смыслом, наплывы и бешеное верчение камеры, грохот музыки и блики на темном экране, цейтлупа и широкий формат. Фильмов, где стремительно формулируются все тезы и антитезы и при всем этом отсутствует подлинная жизнь в ее неповторимости, в ее шероховатой фактуре, ее сложностях и парадоксах.

Володин и Митта не перешагивают через конкретность жизни, спеша к конечным выводам. Они изучают ее, пристально присматриваясь к, казалось бы, привычным вещам, по которым равнодушный взгляд обычно скользит, и открывают в них неизвестное, особенное. Зоркости их глаза и слуха можно позавидовать. Чего стоит хотя бы эпизод — урок в школе. Учительница спрашивает примеры обращений, и рядом с «Эй, товарищ, больше жизни!» ребята называют слова популярного чарльстона «Бабушка, отложи ты вязанье». Или суровое объяснение Тани и Гены, где она открывает ему всю бездну позора, в которую он может скатиться, как мальчишка из соседней школы, написавший девочке: «Элен, я вас люблю» — и теперь навечно прозванный «Мишель-вермишель».

Художники обладают даром видеть вещи непривычно. Кажется, так уж примелькались в нашем кино чуткие тимуровцы, помогающие пенсионерам, однако авторы фильма выворачивают знакомую ситуацию наизнанку. Оказывается,

«Звонят, откройте дверь». Витя Косых—Гена, Р. Быков — дядя Паша, Лена Проклова — Таня

привыкли не только мы, зрители, привыкла и подшефная старушка. Она ворчливо выговаривает случайно попавшим к ней девочкам за неаккуратность, у нее уже приготовлен список поручений, разработана система поощрений: хорошо все выполните — сообщу в школу. Одинокая бабушка умело приспособилась к условиям игры — и автор улыбается ее наивному и агрессивному потребительству.

Не надо, конечно, думать, что Володин и Митта просто добросовестно списывают натуру. Как Москва в фильме — это город детства, где все большое, здания светлы, где все знакомо, но нельзя указать конкретно — это Арбат, а это площадь Маяковского,— так и все отношения здесь увидены под особым углом зрения, действительность воссоздана в соответствии с авторским замыслом.

Остранить привычное, соскрести коросту устоявшихся штампов — за шелухой слов увидишь подлинные ценности — это задача фильма, и нравственная и эстетическая.

«Вот и неактивная ты у нас,— выговаривает Тане вожатый,— первых пионеров не ищешь. Все чего-нибудь ищут, только ты одна вот ничего не ищешь!» И Таня начинает искать. Она обходит коммунальные квартиры, где люди живут своей сложной жизнью, иногда забывают, что «нужно воспитывать молодежь на традициях пионерского движения», и раздражаются, недо-

умевают, покрикивают на непрошеных гостей. Вместе с Таней мы знакомимся с различными людьми, попадаем в трудную семью Дресвянниковых, узнаем Гену, его отца, запойного пьяницу (в этой крошечной роли блестяще выступил О. Ефремов), его отчима и мать (неожиданно, остро сыгранную И. Саввиной), «которая никогда не была первой пионеркой, но она тоже неплохой человек». И постепенно тема поисков первых пионеров перерастает во что-то иное, быть может, более важное...

Но прежде об отчиме Гены Павле Васильевиче. Эту вторую главную роль фильма исполняет Ролан Быков. Думается, это первая работа Быкова в кино, где неожиданно и полно выразилась его актерская индивидуальность. Отнюдь не легкокомедийная, хотя играл он в основном комические роли. А довольно жесткая, склонная к конструктивным, рациональным решениям. И эта внутренняя жесткость, точность оказались очень важными в роли, где легко было скатиться к сантименту.

В этом фильме Быков сыграл роль трубача в оркестре оперетты. Скромный, предупредительный человек, он все время улыбается. Эта улыбка не искательна, в ней нет самозащиты. Он просто хочет сделать приятное каждому человеку. Надо, и пойдет искать первых пионеров — пожалуйста, хоть сейчас. И купит ненужную банку голубцов — только бы не раздражать продавщицу, и безропотно заплатит штраф. И когда он вынужден упрекнуть жену, то больше всего от этого страдает сам.

Он сидит один в темном зале театра, репетирует свою партию, и печальный призывный звук трубы звучит, как человеческий голос, как раздумчивое лирическое воспоминание, и мы волнуемся — найдет ли оно отзвук в сердцах ребят.

Корни этого характера можно искать в маленьком человеке русской литературы. Но, опираясь на прочную традицию, Быков создает характер современный и узнаваемый.

Авторы тонко показывают различие между Павлом Васильевичем и его приятелем, знаменитым скрипачом. Скрипач — В. Белокуров, величественный и снисходительный, готов рассказать детям о своей пионерской юности. Но в этом рассказе главное — он сам. Он красуется, он наслаждается своей обходительностью, своим романтическим прошлым и славным настоящим. А Павел Васильевич, вспоминая о прошлом, совеем не думает о своем месте в нем. Он хочет, чтобы ребята почувствовали энтузиазм 20-х годов, он мечтает донести до них те частицы человеческих озарений, таланта, добра, которые сохранились в его памяти. Поэтому, врываясь в торжественный церемониал официального мероприятия, неловко вспрыгнув на эстраду, этот маленький тихий человек рассказывает пионерам о парне со своего двора, замечательном горнисте, который не вернулся с фронта: «Он погиб... погиб. И вот прошло много лет, может быть, больше прошло, чем осталось. Может быть, я ошибаюсь, но наша жизнь, она ведь... не продолжается непрерывно. Нет, в конце-то концов ее составляют какие-то минуты или, может быть... Даже какие-то годы... Это кому как повезет. Когда мы что-то очень сильно чувствуем, кого-то любим... И вот когда я смотрел и слушал, как этот парень трубит свои сигналы, то вот это и были вот эти вот минуты моей жизни». Это лучший эпизод у Быкова. Запинаясь, мучительно подбирая слова, он пытается объяснить ребятам все, что чувствует сам, а когда уже не хватает слов, берет горн — и задумчивые, печальные звуки трубы летят над притихшим залом, над всем вечерним зимним городом.

Вот здесь тема пионерских традиций обретает смысл ясный и чистый, как голос трубы. За понятием встает человек. За словами — люди. Их доброта, их самоотверженность, их талант жить для других. И это оказывается той главной традицией, которую нельзя прерывать!

Так скромная, забавная и очаровательная история о влюбленной девочке, чудаковатом музыканте и первых пионерах вливается в русло тех нравственных поисков, которые всегда свойственны большому искусству.

P. S. Я все время упоминал в этой рецензии Володина и Митту как полноправных авторов картины. А потом понял, что непростительно грешу против столь модной теории «авторского кинематографа». Ведь, согласно этой теории, только режиссер может и должен быть единственным полноправным автором фильма, выражать себя, подчиняя и подавляя всех остальных. Это есть условие создания современного фильма.

Но опыт «Звонят, откройте дверь», как и нового фильма по сценарию Володина — «Похождения зубного врача», — снова показал, что́ может дать кинематографу наблюдательный, тонкий, глубокий писатель. И доказал еще раз, как выигрывает умный режиссер, когда, отбросив модные и лестные для себя теории, выражает себя, не подминая и ломая сценарий, а в союзе с драматургом раскрывая его внутренние возможности.

С. КОРЫТНАЯ

Лебедев против... кого?

По утрам он спешит на работу, не успев позавтракать. На ходу хватает газету, пробегает заголовки. Вот он на секунду задержался, заметив, что двое верзил пристают к незнакомой девушке, ожидающей троллейбус, но тут же отворачивается, спешит дальше — ему ведь некогда, он на работу опаздывает. Секундную задержку своего героя авторы используют, чтобы ознакомить нас с какой-то реакцией, лишь промелькнувшей в его сознании. В реальности он «прошел мимо», в мгновенной мечте совершил чуть ли не героический подвиг — заступился за незнакомку, за что и получил по зубам. Правильно сделал, что прошел мимо, или правильнее поступил бы, если б вмешался?..

Столкновение реального, привычного, обыденного с воображаемым, с выдумкой определяет драматургию, композицию, ритм и стилистику новой картины Г. Габая по сценарию Ф. Миронера «Лебедев против Лебедева»*. Переплетая мечты и реальность, смешное и серьезное, буффонаду и лирику, авторы прослеживают одни только сутки — так сказать, «двадцать четыре часа из жизни Лебедева», однако они успевают убедительно раскрыть противоречивое течение его мысли и выявить определенную проблему. Духовная жизнь героя определяет динамику, экспрессию фильма. Острый контраст фантазии и реальности, диссонанс мечты и действительности возмещают отсутствие внешней интриги.

В переполненном вагоне метро Олег Лебедев замечает девушку — ту, которая только что утонула в уличной сутолоке, потерялась где-то в подземных переходах как раз в тот момент, когда он уже окончательно было решился — на сей раз догнать ее, остановить, познакомиться с ней. Собирался он это сделать давно, уже целый год, да так и не отважился. А сейчас его решимость столь велика, что он нарушает правила, ему свистит милиционер, потом у него на пути оказывается поток машин, потом его сбивает с толку клетчатый зонтик, принятый им за индивидуальную примету, но оказавшийся приметой однообразия ширпотреба... Острая наблюдательность авторов не проходит мимо примелькавшихся штрихов нашего быта, и нота юмора, а местами и остросатирический штрих ограждают фильм от прямолинейной назидательности, от дидактического противопоставления Лебедева Лебедеву.

Итак, заметив в вагоне девушку своей мечты, Олег решается подойти к ней. Для этого приходится расталкивать людей, работать локтями, наступать кому-то на ноги. Один из пассажиров, обернувшись, вдруг говорит Олегу «здравствуйте», он отвечает, и тут же слышим мы его мысли (ведь мысли героев звучат сегодня со всех экранов, к этому все уже привыкли): «Кажется, из отдела кадров. Ну вот, теперь совсем неудобно... Ну, в конце концов, наплевать: мужчина ты или нет?!» Судя по энергичному поведению, ответ на сей раз положительный. Вы не сразу замечаете, что с экрана звучат не только мысли героя, но еще и воинственный призыв фанфары... Эту повелительную фразу тромбона вы, кажется, уже однажды слышали, она вас недвусмысленно предупреждала о чем-то... О чем же?

Олег меж тем уже протолкался к девушке, заговорил с ней весело и непринужденно. Преодолев застенчивость, он попадает в фантастическое царство удачи, где все свершается и сбывается, как во сне — с ходу, незамедлительно. Но чувства Олега так непосредственны, окружающая героя среда так убедительно достоверна, что вы с готовностью даете увлечь себя в лирический мир юности. Вместе со всеми вы смеетесь и радуетесь: как здорово Олег и Света придумали укрыться от проливного дождя под навесом катка, который асфальтирует московские улицы; с каким аппетитом жуют московскую булочку, чокаются бумажными пакетами с молоком. Потом в привычный шум московской улицы врываются вдруг ритмы и мелодии дальней страны, и на экране плещут волны океана, на берегу которого возникают экзотические фигуры... Вы только на мгновение опешили и растерялись, ничего невероятного не произошло: промокшие, продрогшие герои просто забежали погреться в кино, и вот вы вместе с ними смотрите кусочек другого фильма, что для вас ведь не новость... А потом они весь этот день до самого вечера провели вместе и даже решили вообще никогда больше не расставаться. Молниеносность их сближения вас не оскорбила и не удивила — столь неподдельны, чисты и глубоки теплота и лиричность Олега и Светланы.

И когда задрожал на экране и стал расплываться облик Светы, а Олег, очнувшись, оказался «на прежней позиции» — зажатый на своем первоначальном месте в грохочущем вагоне метро, вы,

---

* Сценарий Ф. Миронера. Постановка Г. Габая. Оператор В. Владимиров. Художник В. Гладников. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Л. Беневольская. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1965.

«Лебедев против Лебедева». А. Эйбоженко — Валентин, В. Рецептер — Олег

возможно, испытали то же, что и я: легкое смущение и сожаление. Я подивилась реалистичности фантазии режиссера и драматурга, цепкой наблюдательности, облекающей мечту в плоть бытовых подробностей. Меня по-настоящему взволновал и заинтересовал этот образ. Мне захотелось самой подумать и понять этого человека.

Владимир Рецептер, исполнитель главной роли,— артист необычайной непосредственности и глубины. В его взгляде светится сознание человека, воспринимающего не только внешний план мира, но и то, что скрыто за ним, то, что для заурядных людей заслонено мельтешней будней, привычкой, рутиной.

...Кабинет начальника отдела кадров в научно-исследовательском институте. Услышав фамилию и должность посетителя, начальник привычным жестом достает объемистую папку — нешто всех упомнишь?— но в ней вроде бы все в порядке; младший научный сотрудник Лебедев и так далее, вот даже и премию получил, поздравить можно. Ах, пришел по делу своего друга Смирнова — это которого? У нас их трое. И вот уже вторая папка раскрыта — Валентин Смирнов. «Ну, так что ж у вас по поводу Смирнова?.. Ну?.. Что?.. Может быть, какие-нибудь сигналы там... Ну, давай! Ты давай откровенно, не бойся, давай!»

Это приглашение идет под примечательный аккомпанемент: на первом плане в кадре — рука начальника на личном деле Смирнова, и пальцы его легонько постукивают по папке. Имеющий уши расслышит и этот тишайший перестук и его зловещий подтекст. Олег их, во всяком случае, слышит. «А я не боюсь», — бросает он начальнику и в довольно решительном тоне выражает ему протест против незаконного перевода Валентина на другую работу: ведь он в командировке! А племянницу академика, принятую на место Смирнова, он впрямую называет «взяткой борзыми щенками». Атмосфера накаляется, начальник вызывает двух сотрудников. В стремительно нарастающем темпе на наших глазах вырастает лавина обвинений против самого Олега: тут и опоздания на работу и донос соседа по квартире — что-то насчет морального облика, здесь сведения о приставании в метро к незнакомой девушке — совсем уж чертовщина какая-то... Олег вскакивает, обзывает начальника подлецом и обливает его с ног до головы чернилами. «Милиция!» — кричат свидетели происшествия, этот крик тонет в дружном хохоте зала, но смех вдруг обрывается: Олег уже за решеткой, и безжалостная машинка прокладывает первую борозду в его шевелюре, и вот он, остриженный наголо, с лопатой в руках, шагает с шеренгой таких же правонарушителей на уборку стройплощадки. После положенных пятнадцати суток он возвращается в институт и узнает, что уволен, а его друг Смирнов благополучно работает на новом месте, уже и тут премию получил и снова в командировку укатил — повидать его нельзя, и зря, по-видимому, Олег так из-за него наскандалил.

Олег оказывается в полной пустоте и изоляции. Вновь убыстряется монтажный ритм, подчеркивая не только бег времени, но и карикатурность, гиперболизм происходящего; утрачиваются индивидуальность героя и узнаваемость окружающего. Стакан водки. Чекушка. Витрина объявлений как

«Лебедев против Лебедева». В. Рецептер — Олег, Г. Слабиняк — Валериан Борисович

символ тщетности попыток Олега устроиться на работу. Магазин «Вина» и двое пьянчужек, «соображающих на троих»... Заросший щетиной Олег в полном одиночестве пьет водку, с книжной полки исчезают книги — не фигурально, а буквально. Без посторонней помощи трогается с места и уезжает шкаф, трогается с места костюм, но, спохватившись, отцепляет и оставляет на опустевшей вешалке последние брюки. «Убежало одеяло, улетела простыня» — в кино ведь все возможно, на то и существуют комбинированные съемки и техника мультипликации, чтобы осуществить любую фантазию — была бы фантазия!

У Габая помимо фантазии есть еще и комедийный дар и умение отбирать яркие, сатирические детали...

В пустой комнате на голом матраце, в окружении несметных пустых бутылок, занимающих всю площадь пола, ожидает бородатый пьяница Немезиду. Она и появляется в обличье милиционера, дворника и дружинников, вооруженных фотокамерой. После краткого, но весьма выразительного диалога (впрочем, и весь фильм характерен емкостью и убедительностью большинства диалогов), завершаемого словом «тунеядец», вспыхивает лампа-блиц — и мы видим прежнего, реального Олега за столиком в опустевшей столовой института. Его сфотографировали только что двое ребят; теперь они комментируют свою работу: подняв большой палец — во! — они уже придумали подтекстовку для этого снимка: «Даже за обедом молодой ученый раздумывает над новыми проблемами». Воистину, это будет украшением стенгазеты...

И тут только вы вспоминаете, что когда Олег, прервав свой обед в кругу сослуживцев, решительно направился в кабинет начальника кадров, слышался иронический лейтмотив тромбона, предвещавшего очередной рыцарский турнир... Те же фанфары, что раздавались и на улице, и в метро, на каждом переходе от реальности к фантазии. Режиссер не обманывает зрителя, не выдает вымысел за действительность, более того, он подчеркнуто предупреждает фанфарами: внимание, фантазия! И все же каждый такой переход происходит совершенно незаметно, ибо в фантазиях Олега нет, по сути, надуманных коллизий, которые могли бы привести к бессмыслице. В них раскрывается, пожалуй, его субъективное восприятие событий и фактов, его вымыслы преображают не мир, а лишь его, Олега, роль в этом мире.

Наш герой предъявляет себе суровый счет, обвиняя себя в нерешительности, в излишней покладистости, в инертности... И обвинения эти

«Лебедев против Лебедева». В. Рецептер — Олег, М. Державин — Борис, Н. Зорина — Света

не высосаны из пальца, мы сами — свидетели поведения, которое дает для них основания. Разве не улизнул Олег с собрания, на котором ребята из его отдела сражались за Валентина? Разве не растерялся, не спасовал он, когда его приятель Борис, только что случайно познакомившись со Светой, вместе с ней зашел к нему вечером «на огонек»: не в общежитие же ее вести, а у Олега — отдельная комната...

Как хорош Рецептер в этой сцене, где есть и глубина чувства и несовместимость его с нарочито нангранной легкостью, возможной не для Олега, а для его фантазии. Рецептер очень сдержан внешне, но скупость мимики и жеста отлично выражает напряженность внутренней жизни героя.

А это непростая жизнь. Какими бы убедительными ни представлялись сами по себе факты, уличающие героя, Рецептер заставляет увидеть еще и их второй, подспудный план, не то чтобы оправдывающий героя, но как бы направляющий внимание наше на суть явления, на его истоки.

Конечно же, Олег только выдумал и свой визит и свой разговор с начальником отдела кадров. И, может статься, только больному воображению могут почудиться та полная отгороженность от мира и одиночество, в котором он затем очутился, та черствость, чтобы не сказать, жестокость друзей, бросивших его в беде, позволивших спиться, из молодого ученого превратиться в тунеядца. Да, все это — лишь мрачные фантазии героя, ничего подобного ведь не было в действительно-

«Лебедев против Лебедева». В. Рецептер — Олег, Н. Зорина — Света

сти — так пусть он за них сам и расплачивается своими ночными кошмарами, пусть распинает себя на кресте собственного презрения!

Но зачем же тогда изображать движения человеческой души с такой верностью и правдивостью? Не для того ли, чтобы понять — в чем причина подобных страданий, что уродует психику и портит реальную жизнь Олега Лебедева?

Почему, собственно, Олег выдумал именно такой отдел кадров? Не предшествовал ли этому вполне реальный разговор с научным руководителем лаборатории? Какие назидания преподнес ему профессор? Ведь, как ни золоти пилюлю упоминаниями «более широких интересов» и «перспективных нужд» лаборатории, суть дела не меняется: цель оправдывает средства — Валентину, стало быть, придется уступить место племяннице «нужного» академика. А чтобы и сам ты не сомневался в возможности жить «применительно к подлости», руководитель может, к примеру, отдать в твои руки донос на тебя, с таким трудом изъятый им, твоим шефом-доброжелателем, из недр отдела кадров. Дескать, смотри: мы за тебя горой, но и ты нас не подводи, ты у нас ведь на крючке...

А кто же писал донос? Сосед Олега по квартире, вроде бы полная противоположность высокообразованному профессору — откровенный обыватель, невежда и кляузник. Увидев на стене в комнате Олега абстрактно-замысловатый рисунок (модель атома по Бору), сосед принимает его за нечто «недозволенное» — ведь что обывателю непонятно, то он и считает подозрительным. И потому затевается покровительственно-дружелюбный «добрососедский» разговор про искусство и про то, что искусство должно быть понятно народу — ему стало быть. И в этом собеседовании, которое идет в отличие от беседы с научным руководителем под непрерывный хохот зала, звучат такие похожие нотки угрозы, что эти антиподы, эти, казалось бы, столь разные люди оказываются такими, по сути, одинаковыми!..

Конечно, сегодня значительно легче сбить спесь с мещанства, бороться с бюрократизмом, обезвреживать кляузников, чем это было вчера. Сумел же вернувшийся вечером Валька в два счета обуздать проклятого соседа, а начальник отдела кадров в действительности никакой даже не бюрократ, сотрудников знает в лицо и даже, случайно встретившись с Олегом — пардон! — в уборной, живо интересуется его научной работой и продвижением по службе... А Валька-то вовсе не собирается так просто, за здорово живешь уступать свое место академической племяннице (он даже, пожалуй, приударит за ней, поскольку она, по слухам, блондинка, интересная и вообще «соответствует»), он будет бороться, да и ребята помогут ему. Уж он-то своего добьется!

Вот почему Олег так беспощадно судит себя — глазами и своего детства и своей сегодняшней, повзрослевшей совести, не боясь обвинения в робости, осторожности и даже трусости.

Ну что ж, чем строже наш герой к себе, тем человечнее он кажется нам. Пусть принимает решение — осуществлять задуманное, не фантазировать ради утешения самого себя, а действовать. Пусть он работает ночи напролет, раз уж не дает ему руководитель заниматься своим, научным делом в служебные часы. Пусть на следующее утро, заметив двух верзил, пристающих к девушке, теперь уж не в воображении, а на самом деле заступится за нее и одержит — с такой легкостью! — долгожданную победу. Этой многообещающей картиной как бы смыкается конец фильма с его началом, наглядно подтверждая, что в пределах данного произведения Лебедев побеждает Лебедева...

Но Владимир Рецептер адресуется к зрителю, так сказать, еще и за пределами фильма — он заставляет нас еще раз подумать о том, что любые разновидности мещанства — питательная среда для зла, которое и сегодня еще способно ранить человека, травмировать его, отравить его жизнь и труд.

Новые фильмы

«ГОРОД МАСТЕРОВ»

Сценарий Н. Эрдмана (по мотивам пьесы Т. Габбе). Постановка В. Бычкова. Операторы М. Ардабьевский, А. Княжинский. Художник А. Бойм. Композитор О. Каравайчук. «Беларусьфильм», 1965

«ГОРОД МАСТЕРОВ»

А. ЗОРКИЙ

Комментарии к приключениям

«Музыканты одного полка»* и «Чрезвычайное поручение»** — приключенческие картины. Правда, каждая из них имеет свою интонацию. Ленинградские кинематографисты попытались бóльшую часть повествования сделать комедийной. Авторы нового фильма о товарище Камо стремились придать ленте героическое звучание. Что ж, и то и другое безусловно имеет полное право на жизнь в приключенческом жанре.

Оба фильма посвящены дням, когда шла борьба за Советскую власть. Оба обращены прежде всего к юношеству.

Перед тем как перейти к критическому разбору новых картин, позволю себе одно отступление.

Приключение — это поворот событий, неожиданный для действующих героев.

А для зрителей?

Обязательно ли зрителю удивляться событиям, испытывать (наравне с героями) тревогу, сомнения, радость, волноваться и не знать, чем же все кончится?

Казалось бы, да. Но нередко, когда мы смотрим новую картину, она нам кажется будто уже виденной.

Допустим, нам собираются рассказать следующее. В городе белые. Им удается арестовать подпольщика. Его бросают в тюрьму. Идут допросы, приближается день казни. Товарищи большевика спешат на выручку. Разгорается борьба, которая приводит к счастливому освобождению.

Не кажется ли нам такая схема знакомой? Безусловно. Мы не раз видели подобное на экране. Видели и в хороших картинах. И в дурных. Настоящие фильмы оставили в памяти незабываемые сцены: мы помним побег из тюрьмы Павла Власова во время могучего весеннего ледохода; мы помним, как уплывал на шаланде в море матрос из фильма «Белеет парус одинокий»...

Дурные картины запоминаются нам штампами. И упомянутый сюжет может немедленно возникнуть в нашем воображении в виде уже готовых знакомых сцен.

Разве не легко зрителю в любую минуту представить следующее... Дом, обязательно неприметный, скорее всего на окраине города (например, домик рыбака). Конспиративная явка.

Здесь происходит важное совещание подпольщиков (например, разговор об оборонительном плане белых).

Подкрадываются белые. Снимают дозорного. И вот зазвенели окна, обрушились на двери приклады. Крики, неразбериха, стрельба. (Мы привыкли к тому, что в такой сцене кто-то обязательно должен выпрыгнуть в окно, а кого-то непременно ранят в руку или ногу.)

В камере на охапке соломы лежит схваченный подпольщик. Заскрипев, открываются двери — допрос. (Допрос обычно ведет офицер интеллектуального вида, в очках. Он бывает сначала любезен, потом груб.)

Пленник молчит, или говорит «нет», или высмеивает противника.

В это время на конспиративной квартире уже обсуждают план побега. Одни горячатся, другие призывают к спокойствию. (Обычно удачный план приходит на ум одному из самых неприметных, второстепенных героев фильма.)

Арестованного везут на расстрел. Как правило, в эти последние критические минуты происходит примерно такой разговор. Белый офицер: «Советую подумать в последний раз. К вашим услугам две дороги: одна в ресторан, там вас ждет полковник, другая — во рвы. Какую выбираете?» Арестованный: «Во рвы, господин капитан».

Машина, конвоируемая солдатами, катит по ночным улицам. В это же время по другим улицам подпольщики спешат на выручку. Скоро грянут выстрелы, белые солдаты упадут мертвыми, и товарищи пожмут руку освобожденному.

То, что я рассказал сейчас, разумеется, не выходит за рамки обычных дежурных «фантазий». Согласитесь, что таким готовым набором сцен располагает «априори» всякий зритель. Это трафареты, стандарты, позволительно будет сказать, киномусор, который с годами накапливается в каждом жанре кинематографа и к которому уже привычен зритель, способный сам фантазировать на эту тему и, естественно, рассчитывающий, что фильм возвысится над тривиальной схемой, будет иным...

Но пора, однако, сказать, что предложенные читателю сцены — это вовсе не досужая пародия

---

* Сценарий Д. Дэля. Постановка П. Кадочникова, Г. Казанского. Оператор Г. Черешко. Художник И. Иванов. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Н. Косырев. Редактор Д. Молдавский. «Ленфильм», 1965.

** Сценарий К. Исаева. Постановка С. Кеворкова, Э. Карамяна. Оператор А. Джалалян. Художники П. Бейтнер, В. Подпомогов. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор Н. Джалалян. Редактор В. Меликсетян. «Арменфильм», 1965.

на киностандарт — они составляют одну из главных линий фильма «Музыканты одного полка».

Нужно сказать, что зритель, да и критик тоже поставлены в затруднительное положение.

Ведь фильму предшествовала пьеса Д. Дэля «Музыкантская команда», прошедшая в тридцатые годы по сценам всей страны и неизменно встречавшая признание зрителей. Это был успех, за которым последовала серия пьес и сценариев, сохранявших верность уже не сюжету и образам театральной постановки, а штампам драматургии. Так что к началу работы Д. Дэля над фильмом его произведение напоминало корабль, основательно обросший ракушками и мало приспособленный к новой навигации.

Однако сценарист и режиссеры Г. Казанский и П. Кадочников, разрабатывая героико-приключенческую линию картины, не предложили нам сколько-нибудь оригинального художественного решения. Все здесь скорее приблизительно. Все как бы рассчитано на заранее сложившуюся — помимо данной истории — реакцию зрителя.

Раз в беду попал положительный герой, раз за его спасение идет борьба — значит зритель отдаст ему свои симпатии. Однако симпатий не возникает. И вот почему.

Мне приходилось писать о том, что сюжет приключенческий — это в такой же мере сюжет человеческий, где решают не только «лихо закрученные» события, а, по мысли М. Горького, связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера.

«Музыканты одного полка»

То обстоятельство, что большевик Макеев (Н. Еременко) назван в фильме руководителем, человеком, по-видимому, незаурядным, в произведении искусства еще не может оказаться решающим. Это надо доказать. А на экране мы видим неинтересную, схематичную фигуру, слышим дежурные слова. И мы уже не способны переживать, волноваться за судьбу этого человека. Потому что все должно начинаться ну хотя бы с простой симпатии.

Однако фильм назван «Музыканты одного полка». Может быть, в истории музыкантов и надо искать своеобразие, смысл картины?

Полковые музыканты — даже накануне краха белых — должны шпарить веселые марши и поддерживать бодрость среди белой армии и населения. Что ж, положение у них действительно комичное.

Но как же соотносится история музыкантов с революционной борьбой, происходящей в городе? И как осмыслена она?

К освобождению Макеева музыканты не имеют отношения. Просто волею авторов один из подпольщиков — Илютинский — определился в музыканты, даже не умея играть. Невероятно? Пожалуй. Правда, это позволит одному из оркестрантов — Чулковскому — однажды сострить, сказав, что у «валторниста» Илютинского сорок два такта паузы. Однако между остротой и правдоподобной, разумной мотивировкой все же существует разница.

Музыканты репетируют, томятся в казарме от скуки и неизвестности, чудят. Чулковский мастерит паровую машину, выдергивает стулья из-под «второй альтушки»... Другие поют романсы, третий размышляет, как бы получить по рецепту лекарство для больной жены... Все их житье-бытье не содержит ничего, кроме уныния, растерянности перед будущим да скуки. А потому в высшей степени странной выглядит финальная сцена фильма.

...На город наступают красные. А в общественном саду все играют полковые музыканты, услаждая слух господ офицеров и «городских дурочек». Начинается обстрел. Один из снарядов попадает в беседку оркестрантов. Испуганные, побросав инструменты, они было разбегаются, но потом собираются снова — податься-то некуда. Что же делать? «Играть!» — предлагает самый робкий и трусоватый Далецкий. «Музыка бывает разная», — подхватывает Илютинский (таинственным образом научившийся играть) и заводит революционный марш. «Все вместе, господа, все вместе!» — кричит дирижер (поистине легкость в мыслях необыкновенная!). И оркестранты, кото-

рые еще несколько минут назад играли, поднимая дух белых, маршируют, приветствуя красных. Эта сцена в фильме снята торжественно, приподнято и — что самое смешное — абсолютно всерьез.

Но удивительно, как же авторы не почувствовали курьезности положения, в которое поставлены их герои? Как не задумались они о том странном впечатлении, которое производит на зрителей эта заключительная сцена картины?.. На просмотре фильма «Чрезвычайное поручение» подобных вопросов у зрителя не возникает.

Прежде чем вывести нас на дороги приключений, авторы фильма заявляют о значении происходящего. Их герой, товарищ Камо, должен выполнить поручение Ленина. Надо провезти из Петрограда в Тифлис ленинский мандат о назначении Шаумяна временным чрезвычайным комиссаром по делам Кавказа. Задание очень трудное, спешное. Кратчайший путь проходит через юг России, захваченный донским войском белых. Именно эту — самую опасную и, казалось бы, немыслимую — дорогу выбирает Камо. Но его маршрут угадывают враги.

Трудное путешествие, неожиданные опасности, непрерывная слежка, своеобразный поединок между Камо и эсером Савинковым, стремящимся во что бы то ни стало помешать выполнению ленинского поручения,— все это становится материалом героико-приключенческой картины.

И следить за развитием событий интересно. Что совсем немаловажно, ибо даже в приключенческом фильме авторы нередко забывают о необходимости увлекательного повествования и мало думают о захватывающем сюжете.

Режиссеры-постановщики «Чрезвычайного поручения» С. Кеворков и Э. Карамян не впервые встретились со своим легендарным героем. В 1957 году они уже обращались к этому образу в киноленте «Лично известен». Г. Тонунц вновь исполняет роль Камо. Все это безусловно помогло авторам легче, органичнее войти в новое повествование, у которого и на экране уже как бы существует своя предыстория.

И потому во вступительных эпизодах мы видим киногероя, нам знакомого и далеко не безразличного. Закаленного уже многими трудностями, бесстрашного, предприимчивого, по словам М. Горького, исключительно смелого работника в области революционной техники. Эти качества Камо несомненно имеют в виду авторы фильма. Но они з а н о в о должны ожить перед нами на экране.

Драматург К. Исаев, кажется, намеренно отказался от внешнего изображения героики в облике

«Ч р е з в ы ч а й н о е п о р у ч е н и е». А. Кутепов— Я. М. Свердлов, Г. Тонунц — Камо

Камо. Задача Камо — остаться неузнанным, целиком раствориться в образе легкомысленного и фатоватого кавалерийского офицера, удирающего на юг к белым. Задача его противников, агентов Савинкова,— обнаружить в поезде среди множества пассажиров Камо.

Предложенная интрига, «психологическая формула» картины несомненно сюжетно увлекательна. Однако она же и ставит перед авторами фильма немалые трудности.

Как — в течении хитроумной и даже несколько забавной интриги — не утерять значительность происходящих событий, их героическое звучание? Очевидно, здесь решающую роль приобретают напряженность поединка, острота ситуаций, сила и искусность противников Камо.

Справились ли с этим авторы «Чрезвычайного поручения» и прежде всего драматург?

На наш взгляд, лишь отчасти.

По пути в Ростов (а это бо́льшая часть кинодействия) Камо, пожалуй, без особого труда удается обмануть преследователей.

Не потому ли главным образом, что они весьма беспомощны, да и мелки для него?

Вот один из подручных Савинкова, офицерик, которого называют фендриком. Беспомощный и жалкий — и вправду не более чем фендрик. Он обыскивает вещи Камо. Но герой успевает ловко подменить саквояж.

Вторым «агентом» Савинкова становится актриса, пострадавшая от революции. Ее возлюбленный — «рыцарь», «сероглазый король», «нездешняя любовь» — убит «разнузданной солдатней». Уже в первой сцене, когда все это декламируется Савинкову, Э. Леждей весьма искусно рисует свою экзальтированную, мелодраматичную, насквозь ненатуральную героиню. Пожалуй, главная ее черта — беспомощность, неспособность к решительному действию. Недаром с полной невозмутимостью, с явной иронией обводит ее вокруг пальца Камо.

Есть среди преследователей и человекообразный убийца Ваня, который мерно жует в тамбуре буханки и методично сталкивает под колеса людей — пока сам не оказывается там же.

Более ловким и опасным для Камо (особенно поначалу) выглядит филер в исполнении Бориса Чиркова. Актер основательно «обжил душонку» своего героя, бывшего агента царской охранки, подрабатывающего теперь в «Союзе защиты родины и свободы». Однако и этому персонажу не удается по-настоящему вступить в борьбу с Камо. Филер не может распознать его среди пассажиров, а потому явно бессилен... Савинков? Актер С. Соколовский набрасывает колоритный портрет этого печально известного эсера-террориста. И там, где мы можем почувствовать савинковский «размах» (в интриге с Плехановым, французским послом, в разговоре с полковником Перхуровым), нам интересно. Но в самом единоборстве с Камо Савинкову оставлена лишь одна эффектная сцена в ресторане. К тому же комедийная неспособность помощников неизбежно накладывает отпечаток беспомощности на всю фигуру, в действительности куда более опасную и грозную.

Может быть, герою просто повезло с врагами? Правда, ситуация однажды становится критической. Но это не закономерность трудного поединка, а всего лишь непредвиденная случайность. Поезд задерживают анархисты. И происходит действительно чрезвычайно рискованная (хотя и необязательная по сюжету) «дуэль» героя картины и анархиста Кривого, когда они по очереди подставляют головы под пули...

Сцена эта заставляет вспомнить нас об «анархистских эпизодах» из давних, забытых картин. Здесь тщательно повторены все эффектные атрибуты: и корзины с награбленными драгоценностями, и необъятные штофы с водкой, и увесистые, свирепые парабеллумы, и картишки... И каждый из живописных анархистов словно бы уже был увиден нами однажды точно таким. Старомодно это, театрально? Да. И прежде всего потому, что тривиально до неестественности.

Таким же образом воссоздана на экране и вся обстановка в ресторане, где происходит встреча Савинкова и Камо. Знакомый дым над столиками. Знакомое завывание поэта-«декадента». Знакомый символ угара — пляшущая, трясущая плечиками цыганка. Больше того — знакомы, кажется, все произносимые реплики, все лица и характеристики вновь появляющихся посетителей.

А ведь по замыслу драматурга и постановщиков в этой декоративной среде происходят самые напряженные, решающие события.

Мы понимаем — без критических ситуаций, неожиданно возникающих опасностей в этом фильме не обойтись. Однако ситуации эти, на наш взгляд, найдены в картине весьма неточно.

В прологе фильма Свердлов говорил Камо: «Не представляю, как ты доберешься... Весь юг — пороховой погреб. Дон кипит, Кубань в огне, Терек неясен. Не дорога, а какая-то адская кастрюля». Очень важные слова! В них словно бы заявлен м а с ш т а б встающих перед героем трудностей, ожидаемых зрителем напряженных событий. Это не беспомощные «попутчики» Камо, не картинные анархисты. И если бы авторам удалось рассказать историю именно в этом масштабе, с такой остротой, то дорожное приключение в поезде с филером, актрисой и фендриком (каким мы его увидели на экране) свелось бы, наверное, к одному комедийному эпизоду наподобие того, о котором рассказано в начале картины.

Ведь когда поезд подходит к ростовскому вокзалу и мы видим жандармов, оцепляющих вагоны, видим город, где каждый второй — враг, белогвардеец, где филер и глядится-то лишь мелкой пешкой,—не правда ли, нам кажется, что главное, самое опасное и героическое лишь начинается! Вот он, белый юг, «пороховой погреб». Когда мы слышим слова начальника белой контрразведки Неледецкого: «Не уйдет! Город закрыть. Вытрясу завтра, как перину. Сквозь Кубань прорвется — в горах перехватим. Выставить пикеты и заслоны. Стрелять без предупреждения»,— мы понимаем, что это куда грознее, чем фендрик с актрисой.

Началось! А фильм, оказывается, уже подошел к концу. И перед нами лишь бегло перелистывают последние иллюстрации. Жаль! Зрителю хочется вместе с Камо пройти этот действительно самый опасный участок пути... А идут уже заключительные титры картины.

Нет, мы не сомневаемся: зритель полюбит героя. Взволнуется его судьбой. Ни на секунду не усомнится в его отваге. Он испытает чувство гордости, когда в последний раз увидит Камо и услышит слова диктора: «В этот день Камо выполнил поручение великого Ленина».

За это можно быть благодарным авторам фильма.

Но их рассказ мог бы стать значительнее. Ослабление драматургии, укрупнение второстепенного, беглое иллюстрирование важного — в этом, на наш взгляд, просчеты сценария К. Исаева. Отразилось ли это на образе самого Камо? Да. Ведь характер героя раскрывается всегда в борении, в преодолении трудностей. А разве не исключительные трудности, не крайние опасности были по плечу Камо? Разве не поэтому именно он должен был выполнить чрезвычайное поручение Ленина?

И кажется, что многое в путешествии Камо осталось все-таки «за кадром». Многое, что могло бы показать нам вновь могучую и удивительную натуру героя.

В этом утверждаешься, и возвращаясь к фильму «Лично известен» и вспоминая замечательную, глубокую скромность самого Камо, слова которого приводил М. Горький.

Камо рассказывает о поединке с берлинскими врачами, когда ему пришлось симулировать безумие.

— Что скажу? Они меня щупают, по ногам бьют, ну, все такое... Разве можно душу руками нащупать? Один заставил в зеркало смотреть. Смотрю: в зеркале не моя рожа, худой кто-то, волосами оброс, глаза дикие, голова лохматая — некрасивый! Страшный даже. Зубы оскалил. Сам подумал: «Может, это я действительно сошел с ума?» Очень страшная минута! Догадался, плюнул в зеркало. Они оба переглянулись, как жулики, знаешь. Я думаю: это им понравилось — человек сам себя забыл!

Сколько мужества, самообладания, воли в этом простом рассказе. Из человечных и объяснимых, но сказочно необыкновенных качеств слагалась личность легендарного Камо.

В новом рассказе о нем зритель все же не ощутит в полной мере этой личности.

Обращение к героическому, революционному прошлому всегда требует от художника поиска, неустанного движения вперед. Это касается всех компонентов фильма — и его идеи и выразительных художественных средств. В этом живая традиция нашего кинематографа.

Но традиция никогда не выражается в застывших, сложившихся представлениях. В искусстве ничто не может быть раз навсегда сделано, закончено, и когда в новых киноповествованиях, даже в таких, где есть хорошее, ценное, встречаются старые решения, то этим отдается дань не традиции, а штампу.

Вот откуда взялись основные недостатки «Музыкантов одного полка».

И в «Чрезвычайном поручении» (как уже говорилось) есть немало сцен, решенных традиционно, по старинке.

Возвращаясь к началу нашего разговора, хочется повторить:

— Да, приключение — это поворот событий, неожиданный для действующих героев.

Но и для зрителей!

ЛОМОНОСОВСКИЕ ПРЕМИИ — НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫМ ФИЛЬМАМ

В конце минувшего года Комитет по Ломоносовским премиям просмотрел и обсудил научно-популярные фильмы, выдвинутые на соискание. На этот раз рассматривались картины, сделанные на студиях страны в 1964 году. Комитет счел необходимым отметить три научно-популярных фильма.

Ломоносовской премией I степени отмечена полнометражная картина «Зачарованные острова» (автор сценария и режиссер А. Згурпди, главный оператор Н. Юрушкина, операторы В. Пустовалов, А. Вагин, консультанты член-корреспондент Академии наук СССР В. Богоров, доктор биологических наук, профессор С. Туров; «Моснаучфильм»), рассказывающая о редких и реликтовых животных мира.

Ленинградские кинематографисты — сценаристы Л. Горин, С. Семанов, режиссер Н. Левицкий — получили Ломоносовскую премию II степени за научно-популярный фильм «Кровавое воскресенье» (о событиях 1905 года). Фильм «Портрет хирурга» (автор сценария В. Верников, режиссер Н. Грачев, оператор В. Преображенский; «Киевнаучфильм») — кинорассказ о нейрохирурге И. Арутюнове — получил Ломоносовскую премию III степени.

Новые фильмы

С. Юрский — Маргулиес

«ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!»

Сценарий В. Катаева, М. Швейцера (по одноименной повести В. Катаева). Постановка и режиссура М. Швейцера и С. Милькиной. Операторы Н. Ардашников, Ю. Гантман. Художник А. Фрейдин. Композитор Г. Свиридов. «Мосфильм», 1965.

Л. Куравлев — Корнев

В центре: С. Юрский — Маргулиес, В. Зобин — Мося

Т. Семина — Оля Трегубова (в центре)

Л. Гурченко — Мария, О. Борисов — Леонид Плещеев, Леня Догадаев — Леня

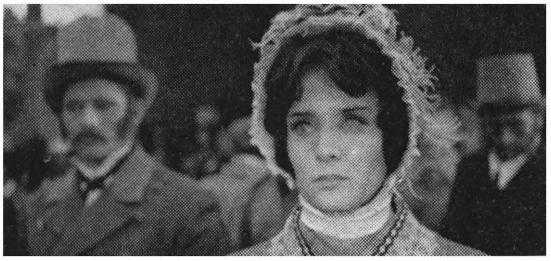
Т. Доронина — Полина

Л. Соколова— Капустина (справа)

«РАБОЧИЙ ПОСЕЛОК»

Сценарий В. Пановой. Постановка В. Венгерова. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. «Ленфильм», 1965.

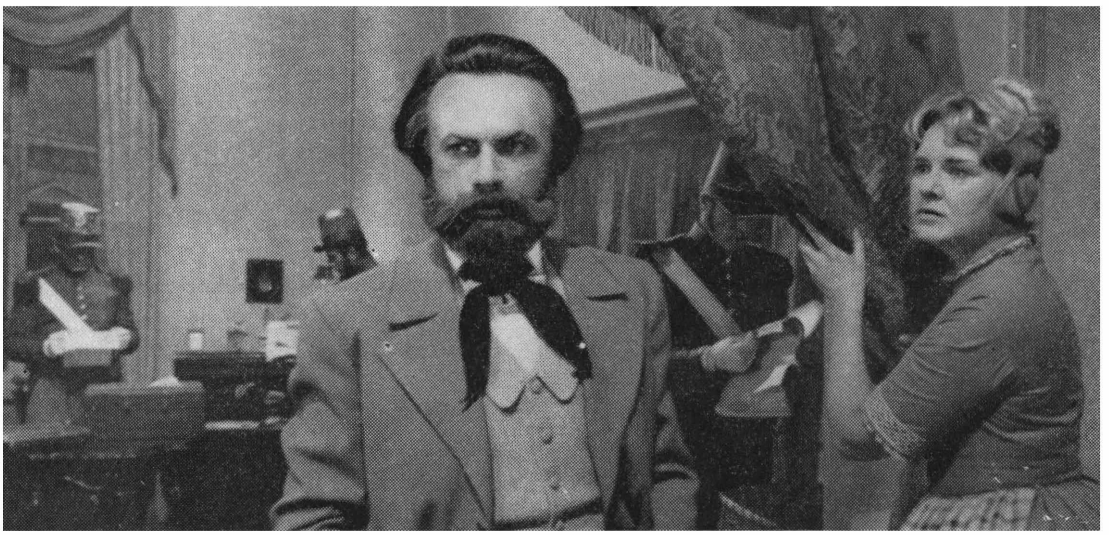
Кадр из фильма



Р. Нифонтова — Женни Маркс

«ГОД, КАК ЖИЗНЬ»

Сценарий Г. Серебряковой, Г. Рошаля. Постановка Г. Рошаля. Операторы Л. Косматов, А. Симонов. Художник И. Шпинель. Композитор Д. Шостакович. «Мосфильм», 1965.



В роли Карла Маркса И. Кваша, С. Харитонова — Ленхен

Татьяна ТЭСС

«Остановись, мгновенье!»

Любой из нас, кому приходилось видеть черновик произведения большого и любимого им писателя, знает то чувство, какое испытываешь, знакомясь с черновиком впервые.

Это чувство сосредоточенности, глубокого интереса, щемящего волнения оттого, что заглядываешь в заветные глубины творчества художника, идешь вслед за ним по сложному пути его раздумья.

На исчерканной странице слово сталкивается со словом в бесшумной и грозной битве, в какой никогда не бывает свидетелей. Но черновик словно приподнимает перед тобой завесу, и ты становишься очевидцем этой битвы. Ты видишь, как прорываются друг к другу фразы, как обрушиваются, точно лавина, целые предложения и безжалостное перо вымарывает страницу, отсекая все лишнее.

И наконец среди перечеркнутых строк и сердитых помарок проступает на странице то единственное, то драгоценное точное слово, которое так долго, так мучительно искал мастер.

Искусство — это всегда волшебство: разве не чудо рождение образа, объемного, зримого, полного живой силы? Разве не чудо, когда в жизнь твою входит созданный писателем герой и становится твоим другом, твоим советчиком, примером, которому ты стремишься следовать, близким тебе существом? Оно прекрасно, оно невесомо, это чудо искусства. Но выплавлено оно весомым трудом, бессонным, нелегким, требующим напряжения всех сил человеческих,— ревнивым и властным трудом, забирающим художника целиком.

По черновику писателя мы можем узнать, как родилась его книга; черновики поэта расскажут нам о путях его вдохновения.

Но как создавался прославленный, вошедший в историю кинематографа фильм?

Как режиссер, сомневаясь, радуясь, увлекаясь, мучась, искал единственно верное решение образа на сцене; как рождался спектакль, который потом давал зрителям столько подлинного счастья?

Конечно, существуют на свете записки современников, существует такой жанр, как воспоминания, есть работы исследователей, есть опубликованные письма, в которых можно найти описание репетиций. Но как бы ни были все эти работы талантливы и интересны, они лишь рассказывают нам о процессе творчества, обращаясь к нашему уму, нашему воображению.

И только одному виду искусства дано сделать этот процесс зримым. Зримым для миллионов людей. Только одному виду искусства дано приобщить миллионы зрителей к сокровенному чуду творчества, открыть то, что они стремились узнать, то, над чем они задумывались, о чем мечтали. Речь идет, конечно, об искусстве кино.

Творчество — процесс интимный, всякий рассказ о нем требует большого душевного такта. Я уже не говорю о том, что для такого рассказа необходимы глубокое понимание всей работы художника в целом, знание его особенностей, бескорыстная и верная любовь к нему. Без этого ничего стоящего о художнике не напишешь.

Но, как мне кажется, еще в большей степени это необходимо в кино.

И вот перед нами на экране один из таких кинорассказов. Называется он «Сегодня премьера» *. И рассказывает он о том, как артисты Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького работали над пьесой А. П. Чехова «Три сестры».

Задача, которую поставили перед собой авторы фильма, трудна, на мой взгляд, чрезвычайно. Прежде всего она трудна потому, что первая постановка этой пьесы вошла в историю нашего театра, она неотделима для всех любящих Чехова от очень дорогих нам страниц его жизни, связанных с Художественным театром.

Сколько лет прошло с той поры, когда «Три сестры» впервые нашли свое воплощение на сцене? Более полувека. И вот снова (в который раз!) все повторяется, все начинается сначала: обсуждения, поиски, страстные споры... Ибо для режиссера и актеров работа над пьесой, над ролью — всегда открытие, пронзительное чувство новизны, нетронутости.

Итак, сегодня в Ленинградском Большом драматическом театре премьера — пьеса Чехова «Три сестры». Для актеров и постановщика это день первого спектакля; для авторов фильма это последний день съемок. Ибо их кинорассказ посвящен тому, что премьере предшествовало.

---

* Авторы сценария М. Меркель, Н. Лордкипанидзе. Режиссер С. Аранович. Главный оператор В. Гулин. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1965.

Что же они показывают нам, с чего начинают фильм?

Зал еще пуст, и занавес опущен. Актеров еще нет в театре. Лишь воздух премьеры витает за кулисами, в пустых коридорах, в безлюдном, притихшем зале — воздух премьеры, полный обжигающего озноба волнения...

Идут последние приготовления, рабочие устанавливают декорации, осветитель тянет по коридору кабель, в артистической уборной включают свет, в зрительном зале убирают с кресел чехлы.

Но пока не пришли в театр актеры, можно попытаться вернуть время. Многое доступно кинематографу. Даже это столь завидное свойство: вернуть время, «остановить мгновенье».

И вот он, первый день первой репетиции «Трех сестер».

Первый день встречи режиссера и актеров с драмой Чехова. Такой серьезный, такой трепетный, такой взыскательный день. Словно ни один театр раньше не ставил эту пьесу. Словно ни один актер на свете не играл до этого ни Вершинина, ни Маши, ни Тузенбаха, ни Соленого. А вместе с тем каждый из исполнителей несет в душе своей, как драгоценность, как принадлежащее ему богатство, то, что унаследовал он от великих мастеров театра, то, что дала ему театральная культура.

Быть наследником и вместе с тем разведчиком нового, быть «первооткрывателями» там, где столько прекрасного и удивительного уже было до них открыто. Сложно это, ох, как сложно и ответственно...

Первый день первой репетиции. Собственно, это совсем еще не похоже на репетицию. Камера кино позволяет нам увидеть то, что видят только участники, только «посвященные». В обычной комнате сидят на стульях люди в обычных костюмах. Они говорят, спорят, обсуждают, объясняют. Они думают вместе. Они вместе ищут. И как бесконечно это интересно!

«Сегодня премьера» — очень честный фильм. Это первое, что хочется о нем сказать.

Это честный фильм, потому что его сценаристы и его режиссер тщательно оберегали себя от искушения приукрасить фильм многозначительностью, красивым красноречием, выгодным и лестным текстом.

Все очень обыкновенно в этом первом большом разговоре о будущем спектакле — разговоре, где режиссер и актеры с абсолютной откровенностью говорят о том, что они чувствуют, что у них на душе. Они не позируют и не вещают. Они заикаются, ища нужное слово, повторяются, «э-экают», они не договаривают концов фраз, задумываясь на середине; они не боятся порой быть банальными.

Так, очевидно, бывает всегда, когда люди глубоко и серьезно думают вместе, ищут вместе, помогая один другому. Уже в начальном эпизоде фильма схвачено нечто очень важное — огромное доверие и огромный интерес режиссера и актеров друг к другу.

Г. А. Товстоногов — один из талантливейших режиссеров нашего времени, художник умный, наделенный высокой «чувствительностью» к истинной правде на сцене. Поставленные им спектакли пленяют крупностью чувств и тонкостью деталей. Но как рождается такой спектакль? Даже настоящим знатокам театра далеко не всегда дано увидеть это.

И вдруг мы, обыкновенные, сидящие в кинозале зрители, запросто открываем плотно закрытую дверь, на которой светится табличка: «Тише, идет репетиция!»

Открываем и входим — такие, какие мы есть, в пальто, в галошах, со всеми нашими мыслями и чувствами. От нас требуется только одно: сидеть тихо и размышлять над тем, что показывают нам на экране.

А поразмышлять есть над чем.

В репетиционной комнате вместе с режиссером Г. А. Товстоноговым собрались актеры, многих из которых мы хорошо знаем и любим. Здесь Татьяна Доронина, Сергей Юрский, Кирилл Лавров, Олег Басилашвили... Режиссер называет их просто по имени: «Сережа... Кира...» Называет так, как привык, как делает обычно. И говорит, как обычно: так говорят с людьми, которые хорошо тебя понимают.

Когда я слушала первые слова Г. А. Товстоногова, где он старался объяснить то главное, что видится ему в «Трех сестрах», я волновалась, словно сама буду играть в спектакле. Но это, как говорится, факт только из моей биографии, кроме меня это мало кому интересно. И я не стала бы рассказывать о нем, если бы не то, что последовало дальше.

А случилось вот что.

После просмотра фильма я получила монтажный лист и «прочла глазами» все, что Товстоногов говорил на репетиции вслух. Я перечитала запись его слов дважды и никак не могла взять в толк: что же меня в них так взволновало? Что показалось новым и важным? Отпечатанные на бумаге слова поминутно натыкались друг на друга, рассыпались, обрывались недоговоренными... Куда же все девалось, почему я не нашла в записи того, что услышала с экрана?

Поразмыслив, я поняла, в чем тут дело.

Текст был записан со всей стенографической добросовестностью, но атмосфера, в которой он произносился, исчезла. Та полностью владевшая всеми присутствовавшими на репетиции атмосфера взаимного понимания, которая очень хорошо была передана на экране. Она была сохранена авторами фильма так бережно, что в нее смогли включиться и мы, зрители. И эта обостренность чувств, сосредоточенность помогали угадывать за словами режиссера их напряжение, внутренний смысл, «расшифровывать» их для себя тут же, уловить и понять то недоговоренное, что стояло за ними и что, как ни странно, не нуждалось в дополнительных объяснениях.

Хочется сказать несколько слов о том, что же делает кинорепортаж достоверным.

Конечно, в документальном кино достоверность очень важна. И существует много способов придать кинорепортажу убеждающую силу подлинности.

Но достоверность, подлинность факта — это еще не все. Это только сплав, из которого выковывается подлинность искусства.

Для того чтобы «подглядеть» событие, достаточно вовремя поставить на нужное место киноаппарат и вести скрытую съемку. Но для того чтобы заглянуть в «душу» этого события, нужно куда больше. И прежде всего, на мой взгляд, нужно умение полностью отождествиться с событием, с героями, с «материалом», со всем тем, что станет предметом изображения на экране.

Авторы фильма не пользовались здесь возможностями скрытой съемки, они обходились без нее.

Съемочная группа сумела стать невидимой для режиссера и актеров во время сокровенного процесса их творчества, который люди всегда стараются уберечь от сторонних глаз. Сумела со всеми своими громоздкими осветительными приборами, кабелями, аппаратурой стать невидимой, все время находясь на виду.

Это бывает только тогда, когда те, кого снимают, чувствуют полное душевное доверие к тем, кто снимает.

А доверие это, как мне кажется, приходит тогда, когда герои репортажа убеждены в том, что съемочная группа относится к их труду с огромным уважением и по-настоящему глубоко, учитывая «личные особенности» творчества каждого из актеров, понимает, что́ художнику в его работе особенно дорого.

Конечно, задачу группы стать невидимой в какой-то мере облегчала поглощенность актеров и режиссера ходом репетиции, поисками верного решения образа, когда исполнители и постановщик полностью погружались в работу над ролями, переставая замечать все окружающее.

Но состояние высшей напряженности не бывает непрерывным. Процесс творчества — это не работа станка. Во время этого процесса люди могут останавливаться, задумываться, колебаться, шутить, они спорят, острят, ошибаются, сердятся. Паузы, отступления, неожиданные «вспышки» — все это атмосфера творчества, без нее не передашь подлинного его дыхания. В фильме много добрых подробностей, много маленьких, точных деталей, которые помогают крупней показать главное: работу над созданием образа.

Есть ли в фильме «Сегодня премьера» главный герой? Безусловно, есть.

Это не Товстоногов, хотя он и является в фильме центральной фигурой. Это не Доронина, не Шарко, не Юрский, не Стржельчик, не Копелян, хотя они показаны в фильме очень подробно.

Главный герой этого фильма — труд.

Эпизод за эпизодом, страница за страницей раскрывается перед зрителями труд актеров и режиссера, труд всепоглощающий, полный самоотверженности и терпения, неутомимости и вдохновения.

Труд, продолжающийся изо дня в день, из часа в час, труд, не прекращающийся, по существу, никогда, ибо художник в любую минуту своей жизни не перестает наблюдать, впитывать, собирать нечто для него важное, нужное для будущей работы и нести этот золотой мед в свой улей.

В фильме показаны и мучительность этого труда, и его счастье.

Снова и снова Олег Басилашвили повторяет монолог Андрея Прозорова:

— Наташа — прекрасный, честный человек, прямой и благородный — вот мое мнение,— говорит он громко и убежденно.— Свою жену я люблю и уважаю, понимаете, уважаю и требую, чтобы ее уважали так же и другие.

Басилашвили неожиданно задумывается и неуверенно спрашивает:

— Может, встать? А?

— Я бы не вставал,— отвечает Товстоногов.

И начинает здесь же объяснять, почему Андрей Прозоров не должен вставать с места, когда произносит эти слова: это разбивает монолог, вносит в него суетливость, мельчит подлинную драму, превращая ее в суетливую неурядицу.

И опять Басилашвили повторяет тот же кусок монолога:

— Свою жену я люблю и уважаю, понимаете, уважаю и требую, чтобы ее уважали так же и другие. Повторяю, она честный, благородный человек...

И здесь на наших глазах происходит чудо.

Чем горячей говорит это актер, чем настойчивей старается убедить нас в благородстве и прямоте Наташи, тем зримей мы чувствуем глубину несчастья Андрея Прозорова, чувствуем, как стыдится он и своей жены и самого себя, какое испытывает отчаяние, как мучится от чувства вины перед сестрами, от сознания, что жизнь его трагически не удалась...

— Вот, вот, вот...— негромко говорит Товстоногов, слушая монолог.— Вот, хорошо!

И мы видим на экране лицо режиссера.

Он слушает монолог со всепоглощающей страстностью, с жадным интересом, слушает душой, сердцем, умом, всем своим существом. Мускулы его лица напряжены, глаза блестят, корпус наклонен вперед, словно он стремится схватить каждое слово на лету. Этот эпизод в фильме рассказывает нам бесконечно много о труде режиссера, о его глубоком уважении к тому, что делает актер, о страстной его преданности высокой правде искусства.

Даже для тех, кто еще не видел «Трех сестер» на сцене Большого драматического театра, фильм дает возможность составить представление о спектакле, о его сценическом решении.

В фильм включены эпизоды выразительные, острые, кульминационные. Великолепна сцена разговора Тузенбаха с Соленым возле рояля. Сколько человечности у Юрского — Тузенбаха, сколько пронзающей душу доброты в его обращенных к Соленому словах! А Соленый... Честно говоря, никак не ждала я увидеть в этой роли Кирилла Лаврова. И вдруг проступил в нем Соленый, колючий, жесткий, озлобленный, внешне дерзкий, внутренне скованный, глубоко несчастный...

И сцена Маши в третьем акте, мучительная, горестная, страстная. Порывистость и драматизм, какими наполняет эту сцену Доронина, заставляют вспомнить далекую ее предшественницу О. Л. Книппер, слова Книппер в письме к Чехову: «Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто...» Так, разделенные половиной века, актрисы нашли, каждая по-своему, ключ к решению одной из труднейших сцен спектакля.

Авторы сценария М. Меркель и Н. Лордкипанидзе «выстроили» сценарий плотно, логически стройно, с хорошим вкусом и, что очень чувствуется, с настоящей любовью к театру и его коллективу. Бережно и вдумчиво поставил фильм режиссер С. Аранович.

Но смотря этот интересный и удавшийся авторам фильм, испытываешь вслед за чувством радости чувства совсем другие: огорчение, сожаление и даже боль.

Почему, почему мы так небрежны к работе талантливых наших современников, почему нет фильмов о многих других крупнейших наших мастерах, об их репетициях, работе с актерами, их творческих «черновиках», из которых можно узнать столько необычайного, столько важного?

Однажды Сергей Михайлович Эйзенштейн повез меня, по моей просьбе, во ВГИК на свою лекцию. В жизни не забуду я этого блеска анализа, этой яркости показа, этой глубины проникновения и, наконец, пленительного остроумия, свидетельницей которых я была на лекции.

Где же все это сохранено? Неужели только в памяти человеческой? И почему ни одному из студентов ВГИКа, ни одному из учеников великого мастера не пришло в свое время на ум сделать фильм о лекциях Эйзенштейна хотя бы в виде курсовой работы?

У каждого художника свои характерные особенности, свой почерк в «черновиках». Совсем по-иному, совсем несхоже с Эйзенштейном работал над фильмами Всеволод Пудовкин, юношески нетерпеливый, стремительный, вдохновенный. Необычайно интересен был в своих поисках и находках Александр Довженко, заглядывавший в глубины человеческого сознания и видевший в них нечто абсолютно и непререкаемо свое, довженковское, открывающееся ему одному, но после этого открытия щедро отданное людям.

И как жаль, что у нас нет ничего, кроме случайной, отрывочной хроники, из которой не сделать портрета художника, не сделать настоящего кинорассказа о его труде и вдохновении, о его творческой судьбе, о его трудностях и его счастье.

Поэтому мы с таким волнением воспринимаем фильм «Сегодня премьера», показывающий первые «черновики» большой новой работы талантливого режиссера, умно и интересно рассказывающий, как актеры готовят себя к тому, чтобы прожить на сцене чужую жизнь, чтобы почувствовать душевный мир своих героев и сделать каждый шаг, каждое слово правдивым.

А. ВИКТОРОВ

Мудрая сказка

Трудно бывает говорить о фильме, который во всем — в содержании, режиссуре, в уровне исполнения и даже в так называемом подтексте — представляется безукоризненным. Что и говорить, редкое это явление! Так и хочется ограничиться кратким похвальным словом и еще раз пережить взволновавшие тебя эпизоды. И тут всплывает извечный мучительный вопрос: «А в чем же все-таки секрет хорошего?»

Оригинальность? Нет, мультипликационный фильм «Каникулы Бонифация»* даже нарочито традиционен. Это инсценировка сказки. Причем совсем не той сегодняшней сказки-модерн, в которой фигурируют роботы или по крайней мере современные мальчики и девочки-всезнайки. Патриархальность сказки подчеркнута старинным цирком, милым львом Бонифацием (имя-то какое архаическое!), уютным городком, допотопным поездом, наивными очертаниями кораблика и, наконец, Африкой, которая обозначена желтым песком, зеленой пальмой да черным негритенком. Во всем этом классическом наборе словно незримо присутствует детская рука. И это неспроста. Детская рука — прием, посредством которого авторы утверждают чистоту и ясность идеи фильма, простоту и мудрость его героя. Но удивительное дело, эти откровенно лежащие на поверхности качества не вызывают ощущения наивности, примитива. Наоборот, откровенность эта увлекает, как проникновение в глубь чего-то очень важного, непознанного, а очень нам близкого. Это «что-то» — человеческий характер, его натура, взятая не в мелких частностях, а в глубинных его чертах. Так начинаешь понимать всю неточность критерия «оригинальность», который чаще относят к форме, нежели к содержанию. Наш фильм перешагнул этот критерий. Он ушел дальше, и секрет его успеха не лежит на поверхности. Так в чем же он?

Может, в ярко современных аналогиях этой сказки? Может, весь архаический антураж фильма призван лишь оттенить какие-либо очень современные сатирические намеки? Есть ведь и такой ход в мультипликационном кинематографе! Но нет. Как бы ни старались мы увидеть неожиданный намек на злободневность, мы не дождемся этого. И это удивительно. Ведь так, казалось бы, современен Бонифаций в своей цивилизованности, культурности, даже в некотором скептицизме, так напоминает он тихого курортника на отдыхе, что вот-вот еще немножко и станет похож на нас с вами, и тогда все выльется в острый шарж. Этой игрой буквально на грани шаржа, сатиры, аллегории авторы создают образ тонкий и точный. У них своя цель, к которой они упорно идут. И, перестав ждать острых (и шаблонных) поворотов темы, невольно начинаешь проникаться психологизмом фильма, начинаешь следить за выражением лица, за настроением Бонифация, за окружающей его обстановкой, подчиняешься монологу автора, вникаешь в подтекст. Иначе говоря, перестаешь относиться к фильму, как к развлекательной поделке, и начинаешь видеть в нем художественное произведение в большом смысле этого слова. Фильм заставляет задуматься над тем, что не только громкий поступок — событие. Незаметные движения души, совсем не призванные вызывать аплодисменты, переходящие в овации, иной раз рождают удовлетворение не меньшее, чем твердая поступь героя. Благодаря им человек как бы может заглянуть в самого себя. Не в этом ли успех фильма? А может, дело в увлекательном сюжете? Нет, сказка очень проста. Жил да был цирковой лев. Все любили его. И артисты и зрители. Любили за то, что он и жонглер, и эквилибрист, и канатоходец, и акробат, и даже может по долгу службы изображать грозного льва. А больше всего его любили за доброту, настоящую, глубокую, неистребимую. Любили за скромность. Да и за ум, пожалуй. Поскольку без ума вряд ли столько понимания светилось бы в его совсем не львиных глазах. Проста сказка. И все-таки каждый (причем отнюдь не крутой!) поворот ее неторопливого повествования увлекает, заставляет с интересом ждать: а что же будет дальше? Мы как бы читаем спокойный рассказ о безвестном работяге, который после многих лет работы решил узнать, что такое отдых. Он отправляется на родину только для того, чтобы покупаться в знакомом с давних лет синем озерце да еще поймать там мечту своего детства — золотую рыбку. И тут-то происходит один-единственный конфликт фильма. Маленькую черную девочку, которую он напугал своим львиным видом, он должен был утешить парой незамысловатых фокусов. Девочка засмеялась, и это решило все. Через минуту все местное детское население уже любило Бонифация. А еще через минуту он уже снова стал цирковым

* Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук. Художник-постановщик С. Алимов. Оператор Б. Котов. Композитор М. Вайнберг. «Союзмультфильм», 1965.

артистом: жонглировал, делал сальто, поднимал тяжести, и все только для одного — чтобы вызвать радость у не дававших ему прохода детей, чтобы их любовь к нему не была обманута. И постепенно померк заманчивый образ золотой рыбки. Радость для многих оказалась так просто и естественно важнее радости для себя. И когда, уезжая, Бонифаций совершенно нечаянно поймал свою рыбку, он спокойно выпустил ее обратно в воду. То, что он получил для себя, давая радость многим, оказалось неизмеримо больше его старой детской мечты.

Так на протяжении небольшого фильма одно за другим терпят крушение банальные представления о том, что обычно определяет успех. «Каникулы Бонифация» — мужественный фильм. Он просто, без кокетства говорит о величии добра, служении людям. То, что мы называли «архаическим антуражем», утверждает вневременность, вечную актуальность этой идеи. Простота сюжета нужна для того, чтобы не засорить большую мысль, не разменять ее на потертые медяки полуправды. Отсюда и твердое стремление избежать эффектов как в фабуле, так и в рисунке. Это мудрый фильм, заслуженный успех его обусловливается крутым поворотом от трюкового к психологическому мультипликационному кино.

Большая заслуга в этом сценариста и режиссера фильма Федора Хитрука, исполнителей Льва, его бабушки, директора цирка и негритят (их играет одно и то же лицо — художник-постановщик С. Алимов). Это единство режиссуры, драматургии и исполнения делает фильм явлением подлинного искусства.

Письмо в редакцию

ПОКАЗЫВАЕТСЯ ДВУХСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ...

Все двухсерийные фильмы сейчас, как правило, показываются без перерыва, по две серии в одном сеансе.

Говорят, что так удобнее зрителям. Смотришь все сразу и не терзаешься целую неделю в ожидании второй серии. Существует также мнение, что это выгодно прокатным органам и кинотеатрам. Работа кинотеатра становится более рентабельной, а по валовому сбору вторая серия имеет одинаковые показатели с первой. Ибо здесь зрителю «товар предлагается оптом». А при раздельном показе на вторую серию обычно не приходят те зрители, которым не понравилась первая или которые ее не смотрели.

Постепенно все забывают о классических полутора часах кинодемонстрации. А исследования показали, что после полутора часов просмотра человек утомляется настолько, что не в состоянии с достаточным вниманием воспринимать фильм.

К чему же приводит забвение этого факта? Ущерб невозможно точно подсчитать, ибо не всегда это ущерб финансовый. В финансовом отношении выигрывают только плохие двухсерийные фильмы. Хороший фильм будет иметь успех при любом показе.

И потом, в наше время не всегда человек может выкроить сразу четыре свободных часа именно в ту неделю, когда идет двухсерийный фильм. А случается, что двухсерийные фильмы идут один за другим.

Но можно ведь сделать так, чтобы было удобно и зрителям и кинотеатрам?

Прежде всего авторы картины не должны быть равнодушны к тому, как будут показывать их фильм. Авторы, а не прокатные органы должны определять, как нужно демонстрировать многосерийный фильм — непрерывно, с десятиминутным перерывом или через неделю. Об этом, по-моему, нужно указывать в документах, сопровождающих каждую копию фильма.

Но есть и такие кинопроизведения, которые просто невозможно разрывать недельным интервалом.

«Гамлет» Г. Козинцева, например, нужно воспринимать на одном дыхании, одновременно, как симфонию.

И если нельзя разрывать фильм на части, то и строить его нужно так, чтобы зритель мог как-то отдыхать и приходить в себя даже во время демонстрации. В фильме должны быть паузы для разрядки. Так и делает Г. Козинцев в своем «Гамлете». В этом фильме много таких пауз — проходы, пейзажи и т. п. Без них не смогла бы восстанавливаться способность зрителя активно воспринимать кинокартину.

И все же любой кадр на экране приковывает внимание зрителя, как-то возбуждает его. Поэтому необходимость в десятиминутном перерыве между сериями даже такого фильма, как «Гамлет», не исчезает.

Недопустимо показывать одновременно две серии «Русского чуда». Мне кажется, Торндайки рассчитывали только на раздельный показ своей более чем 4,5-часовой ленты. А беспрерывный показ — это поистине медвежья услуга такому замечательному фильму.

А можно делать и так, как поступают на телевидении: показывать серии фильма через день, или, как в театре, — с обязательными антрактами.

Впрочем, наверное, нужно провести опрос среди зрителей, узнать их мнение. Или даже поставить научный эксперимент.

Так или иначе, этот вопрос нельзя оставлять без внимания.

В. ЛЯСКАЛО,
инженер донецкого панорамного кинотеатра, студент-заочник киноведческого факультета ВГИКа

ТАК РОЖДАЮТСЯ ОБРАЗЫ

Как складывается в сознании подлинного художника образный строй фильма? Как вглядывается он в жизнь, находит в ней характерное, выразительное? Проблемы рождения настоящего искусства волнуют кинематографистов, органически отвергающих серость, штамп. Ведь штамп, дидактика, иллюстративность и прочие средства мимикрии под искусство появляются там, где нет образа.

Бывает, что крупицы образного ви́дения жизни разбросаны в беглых записях режиссера, сделанных во время подготовки и съемки фильма. С такими рабочими записями мы попросили познакомить читателей нашего журнала режиссера И. Е. Хейфица. Здесь публикуются его записи по двум фильмам о современности (один — «Большая семья» — создан по мотивам романа В. Кочетова «Журбины», другой — фильм-очерк «Советская Мордовия»); в одном из следующих номеров будут помещены заметки, относящиеся к постановке «Дамы с собачкой» (полностью эти рабочие тетради будут опубликованы в выпускаемой Ленинградским отделением издательства «Искусство» книге И. Хейфица «О кино»).

Мы попросили также рассказать о своем режиссерском «кредо» постановщика талантливого фильма «Тени забытых предков» С. И. Параджанова.

Иосиф ХЕЙФИЦ

Режиссерские записи

МОРДОВСКИЕ ЗАМЕТКИ

7.V1951 г. Саранск

Никогда в Мордовии не был, а ведь совсем рядом — двести километров от Москвы. Предварительно в Публичной библиотеке узнал основные данные. Мало утешительного. Никаких ярких черт, достопримечательностей, почти нет промышленности. На чем же строить большой фильм? А может быть, интерес и состоит в том, чтобы показать процесс социалистического строительства в маленькой автономной республике на вещах неброских, которые уже неоднократно использованы в других республиках? Это трудно, но интересно. Поневоле углубишься в изучение людей, психологии. Я же не специалист документального кино, так что поневоле буду заниматься своим делом, как режиссер игрового фильма.

Красивы дороги республики. Кто и зачем ездит по этим дорогам? Встречи в автобусах, в «трактирах». Образ дороги всегда интересен и нов. Дорога — свидетель прошлого, и по ней шагает время. Лесная дорога. Здесь были лесные крепости — засеки, защищавшие русскую равнину от набегов кочевников. Ничего не изменилось за тысячелетие, только колеи другие. На них отпечатки автомобильных шин.

Осматривали Саранскую телефонную станцию. В одних диалогах — целая эпоха. Какие-то невидимые люди нервно и отрывисто говорят о лесе, о планах. Похоже, что это командование боем. Разговоры удивительно живые, сдобренные шуткой, иногда не для цензуры. Как это интересно и неподдельно! Таких интонаций, фраз и оборотов никогда не сочинишь.

Стоят стеною темные леса. Особенно хороши они, когда смотришь с медленно идущей машины. Неподвижность леса выигрывает, когда запечатлеваешь ее, двигаясь. Совсем темно между могучими стволами. Что здесь от нашего времени? Разве вот этот пионер с нахлобученной по самые уши военной фуражкой. Красный галстук скручен в косичку, помят и давно не стиран. А все равно горит среди зелени. Или это кажется?

В городском саду в Саранске стоит памятник великому уроженцу нынешней мордов-

ской столицы поэту Полежаеву. Памятник прескверный, покрашен белой краской, чуть подсиненной. Кажется, что сделан из зубного порошка. Надпись на нем — четверостишие поэта:

Где ж вы, громы-истребители,
Что ж вы кроетесь во мгле?
Между тем как притеснители
Властелины на земле.

«Истребители» — это звучит ныне особо, и кажется, что поэт имел в виду боевые самолеты, с громом устремляющиеся на врага. Что если снять во время первомайского парада звено «громов-истребителей», пролетающих над памятником поэта?

Были в селе Старое Акшино. Ныне это Старо-Шайговский район, а когда-то был Инсарский уезд. Николай Платонович Огарев провел здесь свое детство.

С душой печальной и суровой
Останусь я, как здесь бывал,
Где столько скорбного встречал...

Много сказаний сохранили эти темные леса. Познакомились с Беззубовой, старой сказительницей. Еще плотная, здоровая старуха. Ничего экзотического. Спела нам свою тягучую песню про какую-то Алену. Про то, как «мордовка Алена эрзю-мокшу собирала». Она собрала отряд и привела его к Разину. Сражалась во главе отряда против бояр, за свободу. Но у Алены отряд был маленький, против бояр не устоял, Алену заковали в кандалы и привязали к столбу. Зажгли под ней костер. «Алена в огне пылает». Она говорит своим палачам: «Не радуйтесь, душегубы, не смейтесь, палачи. Останутся мои товарищи...» Удивительно, как сохранилась эта песня, не вытеснилась более поздними подвигами в Великой Отечественной войне. Впрочем, кое-что от Зои привнесено сюда, какие-то интонации.

Чтобы построить документальный кадр или сюжет, важно в каждом отдельном случае четко определять д о м и н а н т у. Ведь образ в документальном кино (да и не только в документальном) нельзя создавать за счет гримировки натуры, ее искажения. Дело в том, чтобы, беря натуру такой, какая она есть в реальности, находить образ в сопоставлении кусков, подчеркивании композиционном, масштабном, в сгущении без денатурализации.

Кажется, Шкловскому принадлежит этот пример. Оратор и знамя. Из двух этих элементов может быть создан образ патетического призыва под знамя. А можно и иначе смонтировать и снять эти элементы. И получится: знамя треплется и оратор... треплется. Все дело, таким образом, в нахождении правильной д о м и н а н т ы, в том, чтобы оттенить главное в каждом куске, его выразительный акцент, адрес в ряду других кусков. Написать об этом подробно, продумав и обосновав примерами. Может выйти статья. Ведь мало у нас опыта в документальном кино.

Прочитал в местной газете, что тракторист Р. жалуется на новый трактор. Конструкторы не учли в нем одной важной детали — часов! Как стали мы ценить время. В Саранске на углу главной улицы монтируют электрические часы, первые в городе. Можно построить целый сюжет на тему часов. В этом вторжении секунд и минут в жизнь некогда сонного уездного городка Пензенской губернии — большой смысл. На пеньковом комбинате каждую минуту вспыхивает в цехе светофор. Он показывает выполнение графика. Зеленый или красный, в зависимости от ситуации на конвейере. Часы, секунды... И совсем рядом — леса, сказительница Беззубова, песня про Алену.

Показать просто, как вьют веревки, скучно. А если найти в этом сюжете правильную доминанту, то можно подчинить все светофору, секундам, новой современной культуре труда, культуре времени. И сопоставить это с первыми электрическими часами на улицах, с жалобой тракториста на отсутствие часов возле руля трактора, с мастером П-ым, смотрящим на свои старинные серебряные часы. Он стоит возле мощной паротурбины теплоэлектроцентрали. Ныне он инженер, помнит старые годы, когда Саранск освещался несколькими керосиновыми фонарями. Потом бельгийское общество «Гелиос» установило первый дизель.

П-ов в период первых пятилеток был монтажником на Штеровской ГРЭС в Донбассе, монтировал Балахнинскую станцию, своими руками делал подводку к первому блюмингу на Макеевском заводе имени Кирова.

Он живет на тихой саранской улочке, где после дождя не пройдешь без глубоких галош. По этой улочке, когда мы гуляли, шла

свадебная процессия. Из соседнего села шли люди, немолодые. Лица их были красны от выпитого и от свекольного сока, которым полагается мазаться по древнему обычаю. Обряд этот называется «поисками невесты». Ходят по домам знакомых и соседей, ищут невесту. А она, между прочим, идет здесь же в толпе, молодая еще, с заметным животом. Рядом жених в фуражке ученика ФЗО.

Все рядом — древняя языческая свадьба, счет на секунды, Библиотечный институт, ТЭЦ, мордовские вышивальщицы, знаменитые на весь мир, как брабантские кружевницы.

Шел я по берегу маленькой реки Саранки. Она пересекает город. На окраине уцелели дома с колоннами, садики, березы. Посмотрел на эти березы и подумал о трех сестрах, чеховских затворницах, мечтавших о Москве. А что если поискать в Мордовии современных трех сестер, рассказать об их судьбе? Как их найти? Возможно, знают мордовские писатели.

Сейчас в этом доме с колоннами поликлиника. Зашел, посмотрел. Комнаты перегорожены, не узнать, как было раньше. Отсюда виден мост через Саранку из деревянных бревен, книжный магазин, где всегда полно народу.

А что если применить телеобъектив для натуральной съемки людей на расстоянии? Строить на этом сюжеты, когда человек не подозревает, что его снимают, и поэтому естествен?

А что если в приевшемся жанре документально-очеркового фильма ударить внезапно «человеческим», наблюденным и подробным. Не в этом ли новое в подобном фильме?

Нашлись три сестры. И очень подходят под задуманный план. Одна из них секретарь сельского райкома партии. Вторая — врач в Ардатове, третья — в Москве, учится на высших партийных курсах.

Встретились где-то на дороге, познакомились. Я, узнав, что это секретарь райкома, рассказал о поиске трех сестер. Она говорит: «Зачем искать, я одна из них». И все рассказала про свою семью. Сироты были, отец рано умер, мать бил очень, в особенности когда бывал пьян. Рано свел в могилу. И сам вскоре умер. Беспризорничали. Теперь вот вышли на дорогу жизни.

Приехали в гости к секретарю райкома, к этой самой Дементьевой, одной из трех сестер. В селе Ичалка — райцентр. Удивительная женщина. Скромная, без позы. Все показывает — и хорошее и плохое, не прячет недостатки. Это так редко встретишь. Ведь обычно перед кинематографистами, в особенности документалистами, всегда выставляют напоказ парадную сторону жизни.

А что если показать историю этого райцентра за тридцать три года Советской власти? Здесь, в затерянном селе, среди лесов ходит эта умная женщина и показывает, как было и как есть.

В прошлом нищая сирота-мордовка, теперь секретарь райкома, прекрасно образована. Район самый обыкновенный, не показательный. Деревенька, «где столько скорбного встречал» Николай Огарев. В стационарной больнице чисто и просторно. В поликлинике принимают врачи по всем специальностям, есть рентген. Чудесный, заботливый персонал родильного дома, где применяется обезболивание родов.

Что это за Ичалка? Наверно, ни на одной карте нет. Вдали на горизонте синеют леса. От Саранска можно проехать только в хорошую погоду. Спрашиваю шофера:

— А как же осенью ездите?

— Не ездим,— отвечает,— только телефонная связь.

Далеко, ох, как далеко от Москвы, хотя всего ночь езды почтовым поездом.

На пригорке возле промкомбината в шесть этажей громоздятся новые парты, еще не крашенные. В педучилище на триста слушателей все необходимые кабинеты для практических занятий. А в промкомбинате делают «стильную» мебель для колхозников. Мебель тяжелая, из дуба, «вечная». На площади книжная лавка с последними новинками художественной литературы и классики. И даже подписные издания. Маленький, но свой кинотеатрик с ежедневной свежей программой, сельскохозяйственный техникум, маслосырозавод, радиостудия, откуда ежедневно два, а то и три раза ведутся местные передачи. В столовой, в меню десять-пятнадцать блюд, официантки в наколках.

Мне думается, масштаб и смысл великих преобразований не так чувствуется где-нибудь в областном центре. Там все это неохватно, да и город вроде бы должен все иметь. А здесь, в этой деревеньке, которую пройти

можно вдоль и поперек за полчаса, все, как на ладони.

И маленький «мужичок» в сапожках с непослушными, как стерня, волосиками держит скрипку-четвертушку. В классе музыкальной школы несколько таких вот «мужичков» лет по семи. На стене портрет Глинки. В коридоре, возле двери, что выходит прямо в поля, ждут бабки и деды. Сидят молча, прислушиваются к визгливым звукам скрипки. До слез это пронимает своим воистину огромным смыслом. Это капиллярные сосуды нашей революции, по которым течет ее горячая алая кровь, проникающая в такую глубь лесов, что и не найдешь на карте.

Неверно, что дикторский текст должен быть только простым, точным, ясным. Этого мало. Диктор не гид. Он — голос автора фильма. Автор имеет право быть и сухим, и точным, и кратким. Но он может размышлять вслух, быть эмоциональным, насмешливым. Самое страшное — создание канонов. Лучший дикторский текст написал бы Гоголь. Здесь и острота образа, и юмор, и... «Тройка, птица-тройка!..»

Слово плюс изображение — не сумма, а, скорее, «химическая реакция». От разных сочетаний зрительных и словесных образов рождается и множество «эмоциональных реакций», совершенно неожиданных. И то, что получается в результате такой реакции, не похоже на составляющие элементы. Это уже новое качество.

Вот ходит по деревне Кемля задумчивая женщина в очках — секретарь райкома Дементьева. В маленьком парке смущенно здоровается влюбленная пара. Он — студент сельскохозяйственного техникума, она — молодой педагог.

А слова звучат про Алену: «Алену к столбу привязали, под Аленой костер зажгли... Бояры-душегубы сожгли нашу Алену... Алена перед смертью говорила: остаются мои товарищи, они вас победят, народ будет свободен!»

Горит огромный костер на берегу Мокши. Такая это красивая речка. Возле костра — пионеры. И Беззубова поет им про Алену.

14.VII 51 г.

Много было встреч на дорогах, в деревнях, на полевых станах. Вот, например, Видманов По виду не скажешь, кто он: рядовой колхозник или бригадир, механизатор или конюх. Два года назад закончил он курсы колхозных механизаторов. Чему там учат, я видел. Более чем скромные программы. И с этими скромными знаниями Видманов отважился сам проектировать и строить маленькую сельскую гидростанцию. На «базе» мельничного колеса. Построил. И станция работает, снабжает энергией промкомбинат. Только часто плавятся где-то подшипники. Поэтому, если вечером Видманов в гостях, на свадьбе или на заседании, то все его внимание сосредоточено на лампочке. Если начинает мигать, он сразу же ставит диагноз за глаза и посылает кого-нибудь с распоряжением о починке. Но в общем станция свое дело делает, и не раз сидел я и писал при мигающем свете ее.

Эту вечно портящуюся станцию Видманов любит, как женщину, к ее качествам он, как и всякий влюбленный, относится необъективно и ревнует к другим электростанциям района. По его мнению, все они строились долго, стоили дорого, и поэтому нет ничего удивительного в том, что подшипники там никогда не плавятся и свет не мигает. Свою же любимую «на базе мельничного колеса» Видманов построил за несколько месяцев. Люди работали зимой, по колено в ледяной воде.

Сегодня Видманов угощал нас. Хотели мы отказаться, но он обиделся. Решил, что мы гнушаемся его угощением. Удивительно разносторонний талант в этом с виду простоватом человеке. Он и электрик, даже проектировщик, знает ремесла, столярное дело. В промкомбинате под его руководством делают все, кроме колесных ободьев и дуг. Для этого существуют особые умельцы с традицией, идущей чуть ли не с пугачевских времен. Старые колесники точно сошли с картины Репина. Что-то есть в них бурлацкое. Высоченные мужики с бородами, в войлочных шляпах. Удивляет сохранившийся в первозданном виде костюм и облик. Одеты старики колесники в длинные холщовые рубахи, подпоясаны красным кумачом. На ногах лапти. Трудно поверить, что рядом в лавке сельпо — мотоциклы, лампа, питающая радиоприемник, чешская обувь.

Гигантские ручищи ловко орудуют топором и еще каким-то древним инструментом — не знаю, как он называется. Всю жизнь одним только занимались: гнули ободья и дуги. Вспомнил про крыловскую басню:

«А дуги гнут с терпеньем и не вдруг...» Это «терпенье» и «не вдруг» сформировало их характер. Живут они в отдельной комнате, освещаемой по вечерам мигающей лампочкой видмановской электростанции. Столовой они не признают, готовят себе сами. Огромные ржаные караваи лежат на топчанах, а режут хлеб, прижимая к груди, тем же инструментом, что и обтесывают дуги.

Поражает в стариках чувство достоинства. Они, очевидно, сохранили его еще со времен помещиков. И тогда колесные мастера ценились высоко. На лицах стариков, в их медленных, важных движениях ощущается непоколебимая уверенность в том, что никакие технические достижения современности не имеют отношения к делу производства колесных ободьев и дуг. Если старики не захотят больше работать, то и не станет вовсе крестьянских телег!

Смотрю и думаю: покажи такого старика в кино — скажут, выдумка!

Весь день провели на комбинате. Дементьева привела нас, не стала показывать сама, хотя знает здесь все до мельчайших деталей. Поинтересовалась только ценами на мебель и пожурила, что дорого. Поразило нас обилие школьных парт. Всюду: в цехе, во дворе, где их красят, на складе готовой продукции. Эти маленькие, коряво сделанные парты очень выразительны и дополняют пейзаж. А главное, говорят о растущей культуре и грамотности народа гораздо нагляднее газетных сводок. Назойливость этих парт кажется нам даже несколько «специальной», придуманной. Да нет, все это обычно и не для нас приготовлено!

Мебель для колхозных домов довольно изысканная. Резьба и зеленый бархат говорят о желании обставить дома побогаче и не грубо утилитарно. Наши кинохудожники каждый раз ломают себе голову, как обставить декорацию «колхозной избы». Теряются в догадках: «древтрестом» или «модерном» обставлять. А надо обставлять «промкомбинатом». Это мебель уникальная. И реквизит весь уникален. Стиль «промкомбинат» отражается во всем: и в форме дверных ручек и щеколд, и в печных душниках, и в плитах, в посуде, и в кузовах для бричек, в дугах и рукомойниках.

Отличное зрелище — очередь у мельницы. Колхозники приехали молоть свое зерно. Вспоминаешь невольно и гоголевскую ярмарку и колхозную сходку. На всем печать изобилия — урожай был в этом году намного выше среднего. На подводах много зерна, и прямо на нем сидят целые семьи. Ребятишки «купаются» среди мешков с пшеницей, а то и прямо в зерне, аккуратно насыпанном на рядно. Медленно жуют волы. Гармонист, непременный участник любого схода или ожидания, уже раздувает меха трехрядки. Из-под большого навеса мельницы, перекрывая шум плотины, доносится сердитое бормотание жерновов. Кони, жеребята, молодухи, детский визг, оголенные икры баб и голые зады ребятишек, ленивые овчарки, хлопающие челюстями на надоедливых мух, степенные хозяева с кнутами, в кожаных пальто или брезентовых плащах — все это сочно, дородно.

Здесь самое место для бесед, сплетен, соленых анекдотов, страшных историй и грубого флирта!

Никогда не видел в наших фильмах всего этого. Оттого что все приблизительно: правление, изба, кузница, снова правление, клуб. Никогда не строят действие в очереди, в сберкассе, на почте или в очереди к мельнице, в парикмахерской. В магазине герои не платят за покупку, не получают сдачу, не приценяются.

Узнают ли зрители будущего по нашим фильмам — какие были деньги при социализме?

Жаркий день, на реке много купальщиков, все больше служащие из учреждений района. Финработники, почтовики, продавцы сельской кооперации, чины милиции и прокуратуры, заготовители — все используют обеденный перерыв, чтобы освежиться. Одежда (часто с ведомственными погонами), портфели и папки лежат на берегу. Эта идиллическая картинка, совсем в духе Чехова, все же полна знаков нашего времени. Это темы разговоров, обрывки фраз, которыми перебрасываются купальщики, фыркая и отплевываясь.

Слышу, что вчера было собрание райпотребсоюза, что приезжал какой-то Никодим Петрович из города и отчитал районную заготконтору. И что была свадьба в Ардатове, председатель колхоза напился и улегся спать во ржи. А ночью выполз на дорогу, и его проутюжили лесовозы... В темноте не заметили.

Смотрю на часы: перерыв уже давно кончился, а купание продолжается. Доносится из городского сада репетиция местного песенного ансамбля. Какие мелодичные и заунывно-широкие мордовские песни! Мелодии древние, как эти вот синеющие на горизонте леса, как черные стволы окаменевшего дерева, добытого со дна Суры. Это дерево вывозят за границу, оно ценится не ниже красного и черного.

За этими стволами ныряют водолазы. Интересный сюжет для нашего фильма.

Видел в местном музее чугунную скульптуру известного мордовского скульптора Эрзи. Необычайной силы вещь — чугунные тела расстрелянной семьи. Скульптура огромная, лежит нераспакованная в сенях, наверно, потому, что Эрзя долго жил в Америке. А может быть, считают, что лежащие чугунные люди, отлитые грубо, без деталей, ресничек и завитушек причесок,— это формализм.

Недалеко от Кемли есть широкая пойма. Трудно передать совершенно первобытную свежесть, нетронутость поймы. Запахи трав буквально «валят с ног». Встретился мне старик, лет ему больше семидесяти, но свеж и бодр необыкновенно. Старик — здешний начальник, объездчик. На пойме выгуливают табуны. Пасут табуны в большинстве молодые девушки. Это, так сказать, местные «ковбои». Лихие, в синих хлопчатобумажных штанах и залихватски повязанных косынках, они мчатся на своих скакунах, щелкают бичами и ругаются совсем по-мужски. Пришли и «зоотэхники». Почему-то не только на Украине, но и в центральных районах России говорят «зоотэхник».

У нашего оператора была с собой репродукция васнецовских «Богатырей». Мы ее захватили для какого-то кадра. Картину поставили возле большого стога одуряюще пахнущей травы. Коневоды расселись и закурили самокрутки. Стихийно возник диспут вокруг картины. И какой диспут! Мне это живо напомнило былые стычки на обсуждении наших фильмов. Сказать по правде, Васнецову досталось на орехи. Не помогло наше краткое вступительное слово о художнике, его славе и таланте.

С точки зрения коневодов, три коня написаны плохо, неверно, с ошибками против зоологии и коневодческой науки. Зоотехник сказал, что если бы на конезавод привели коня, на котором восседает Алеша Попович, то за него не дали бы и ста рублей. А за того, на котором Илья Муромец,— и того меньше. Его бы сразу выбраковали. Зоотехник и девушки-«ковбои» сыпали разными терминами, взволнованно говорили про какой-то «соколок» и «козинец», перекрикивали друг друга, сплевывая махорочные крошки. А за их спинами проносились табуны, отчего вздрагивала земля, слышалось щелканье бичей и звонкие женские команды, пересыпаемые энергичными словами, обращенными к непослушным одиночкам, отбившимся от табуна.

Из дежурки вышел старик объездчик, совсем тургеневский. Этот диспут коневодов, живописно рассевшихся у стога, их веская и темпераментная речь, сила аргументации, необычайная экзотика объездчиц, красота поймы, особенно подчеркнутая золотым солнечным светом второй половины летнего дня, надолго врезались в память.

Много поучительного в этом диспуте. Выходит, что Васнецов плохо изучил натуру. Или, что вернее, презрел зоологию, думая о другом — об образе целого!

Старик объездчик, видимо, чувствовал неловкость за своих разошедшихся товарищей. И за Васнецова ему было неловко. Он увидел в этом негостеприимность по отношению к нам, приехавшим в гости на пойму. Он покуривал, сидя на бричке, стоявшей у дежурки. Петух и десяток кур возились на бричке, доклевывая случайно уцелевшие зернышки овса. Он подошел к нам и прочитал свой «стих», сочиненный на патриотическую тему. Стихи были плохие, но читал он красиво, а главное, сам был красив — с развевающейся по ветру седой бородой и розовыми, совсем молодыми щеками.

Все это полезно было для коневодов и, уж наверно, поучительно для критиков.

Давно уже исчез с лица земли старый помещичий дом, но парк остался. Аллеи могучих берез ведут неизвестно куда. По парку бродят толпы учащихся. Уже утерян возраст ученичества. Ученик теперь уже не звучит, как «молодой». Бригадиры, которым за сорок, председатели колхозов — степенные мужчины — торчат у доски с химическими формулами. Рядом с ними маленькие, очень почему-то моложавые слушатели агрономического техникума. На ступеньках первоклассники с книжками, веснушчатые парни и

девушки — двадцатилетние. Объявления о лекциях, кружках, занятиях всюду — на досках заборов, на дверях, прямо на стволах могучих берез.

Мы привыкли к зрелищу утра первого сентября, когда улицы буквально запружены учащимися всех возрастов, спешащими к началу школьных занятий. Совсем по-другому это выглядит в деревне. Оттого, что рядом поля и что вид у всех этих «мужичков с ноготок» уморительный, а главное, оттого, что ведут первоклассников загорелые землеробы с ручищами, в которых совсем тонут маленькие руки сыновей и дочерей,— от этого картина становится еще более значительной.

А вечером этого же дня на асфальте большака — танцы под репродуктор и под баян. Проходят часто тяжело груженные лесовозы, раздваивают толпу, затем танцующие вновь сходятся на асфальтовой ленте. Танцуют в полной темноте.

Вот мы у знаменитой учительницы Лавровской. Ее домик в Сабаеве на самом краю села. У крыльца рябина. Входная дверь не заперта. От кого ей запираться: все село — ее ученики, бывшие или настоящие. Мы входим в момент, когда маленькая старушка пишет адрес на розовом конверте. Какой молодой, каллиграфический почерк!

Это ее ежедневная обязанность — отвечать на письма учеников. Пишут ей много. Писали во время войны, с фронта. Она показала нам одно из писем, которое начиналось так: «Пишу вам из-под танка...»

Домик Лавровской — простая изба. Беленая комната с большой русской печью, горница, сени. Над столом в горнице, где она работает,— керосиновая лампа под зеленым жестяным абажуром. Такие лампы можно видеть на рисунках середины XIX века. На стене портрет молодого Ленина. Ее собственная фотография в молодости: красивые серые глаза, упрямый рот. Глаза, пожалуй, еще похожи на «те». Лицо миловидное, девичья прическа, высокий, красивый лоб. Такой она была шестьдесят один год тому назад, когда приехала сюда в Сабаево из Симбирска.

Учительские интонации сохранились у нее навсегда. С нами она говорит, как с учениками. Одна, совсем одна. Не было у нее ни мужа, ни детей. Только ученики окружали ее всю жизнь. Вот и сейчас говорит «войдите» и «садитесь», как в классе. И мы невольно начинаем чувствовать себя учениками. Входим и садимся, как будто опоздали на урок.

Ее изба — подарок райисполкома. Государство выдало ей деньги на постройку нового дома, но она отдала деньги сельсовету на нужды школы. Вместо этого ей дали свободную избу, уже не новую, отнятую когда-то у кулака. Крыша осенью протекает, но сельсовет только обещает починить, а не чинит. И полы не чинит.

Самому старшему из ее учеников уже больше шестидесяти. Она помнит всех этих стариков еще детьми. И все мелочи о них помнит.

Встретилась на улице с двумя стариками (мы с ней гуляли по селу). Представила их нам:

— Мои бывшие ученики.

Обратилась к одному из них:

— Ты помнишь, Лоскуткин, как ты парту сломал?

— Помню, как не помнить.

Все беспокоилась, придет ли пчеловод, тоже один из первых ее учеников. Послала за ним девочку. Через час явился красивый, высокий старик. Пошли с пчеловодом в класс. Она изредка еще занимается с начинающими. Если учительница в городе или болеет.

Урок проходит в старой школе, новая еще не совсем закончена. Лавровская волнуется. Наверно, оттого, что мы присутствуем. Говорит по-мордовски — отлично изучила язык. В классе тишина. Мальчики в новых рубашках, девочки в красных ситцевых юбках. В волосах вместо лент кусочки бинта. Пчеловод улыбается, сидя на задней парте бочком, — ноги не помещаются.

Удивительную жизнь прожила эта женщина здесь, в далеком, затерянном в лесах мордовском селе. Шесть десятилетий тому назад начала учить детей и учила всю жизнь, никуда не выезжая.

Обращает внимание обилие портретов Ленина. В избе, в классе. Это дань ее любви к Ленину, память о личном знакомстве с ним. Неохотно рассказывает она об этом. Конечно, из скромности. Но я записал рассказ, незаметно, чтобы не смущать учительницу.

«Я училась в гимназии в Симбирске. Кажется, в третьем классе была тогда. Зимы у нас холодные. Морозы бывают выше пятидесяти. Как-то иду после уроков из гимна-

зии, вижу — гимназисты играют на улице. Когда я прошла мимо них, один посмотрел на меня и говорит:

— Девочка, у тебя щека совсем белая. Три ее скорее.

Не успела я сообразить, в чем дело, как он сам ко мне подбежал и стал тереть мою щеку снегом. Небольшого роста мальчик. Он меня спросил:

— Почему тебе родители не пришьют воротник к пальто? Ты же себе щеки так отморозишь.

Я сказала, что родители у меня бедные. У них нет денег мне на воротник. А гимназистик выслушал меня и говорит:

— Смотри, осторожнее, не отморозь себе нос.

Это и был Володя Ульянов, как я потом узнала. Через несколько дней меня вызывают к инспектору, Илье Николаевичу Ульянову. Уж не знаю, как догадались, что это я была без воротника. Я пришла. Илья Николаевич обо всем уже знал. Наверно, ему рассказал обо мне его сын. Мне установили стипендию — семь рублей в год.

Когда я кончила гимназию, я решила, что буду учительницей, и поступила на курсы. По окончании курсов меня опять вызвал Илья Николаевич и предложил на выбор несколько сел, куда я могла ехать учительствовать... Среди этих сел было и Сабаево. Я выбрала его и вот здесь прожила всю жизнь. Раньше это село было в Симбирской губернии. Когда я стала учительницей, я часто слышала, как ученики мои что-то говорят по-мордовски. Ясно было, что говорят они обо мне, но что— я не понимала. Мне хотелось знать, что они говорят обо мне, и я стала изучать мордовский язык. Теперь и преподаю по-мордовски».

Великая судьба!

Жаль, не удалось повидать молодую учительницу, так сказать, современный вариант Лавровской. Теперь ходит дважды в день автобус до Саранска, радио, клуб, междугородный телефон. Недалеко в райцентре педтехникум, есть молодые развитые парни. А ведь тогда не было для Лавровской достойного человека. Потому, наверно, и осталась старой девой. А какие красивые глаза на фотографии!

Прощались сегодня в Ичалке с Евдокией Дементьевой, секретарем райкома. Райком тихий, расположен в стороне, в бывшем кулацком каменном доме. Кабинет по-женски чист. Обстановка, как обычно: сухие колосья на подоконниках и книги по философии на столе и на этажерке.

Ее служебный «БМВ» дымит выше всякой меры, но ездит еще бойко. На заднем сиденье в уголке — подушечка. Часто ночью приходится ездить, можно в дороге отдохнуть, поспать.

Как хорошо она стесняется. Увидит грязь или развалившуюся избу и сама первая обратит наше внимание, чтобы не подумали, что хочет скрыть. Сама первая «уничтожит» и тут же обязательно расскажет историю этого дела — почему так получилось. Поехали мы с ней на прощание осматривать новую электростанцию. «БМВ» дымит, а она его «уничтожает» и рассказывает историю своей машины. Подъезжаем к станции, она опережает события.

— Сейчас увидим инженера. Всегда пьян. Держим, потому что другого нет!

И верно: подъехали, появляется сильно «под мухой» инженер. Она разговаривать с ним не стала. Очень смутилась и поспешила уехать. У лестницы райкома вяжет по вечерам сторожиха. Очевидно, прислушивается — не позвонит ли наверху в кабинете телефон.

Печально ее детство. Сидели мы вечером в райкоме, и она неожиданно разговорилась. Вечер был грустный, тихий. Хорошо пели где-то в парке. Было их три сестры. Учила их грамоте бесплатно сельская учительница. В селе было 97 процентов неграмотных. Три недостающих процента и составляли три сестры Дементьевы. Читать и писать учились при лучине. Оттого и зрение плохое, давно носит очки. И все сестры плохо видят из-за лучины. Младшая сложные операции делает в очках.

Рассказывала про детство весело, без слезливости и нажима. Страшные картины мордовской дореволюционной действительности очень ярко вставали перед нами. Дементьева рассказывает хорошо, русский язык ее сочен. Любит она пословицы и поговорки, и выходят они у нее к месту, хорошо ложатся в речь.

Сторожиха рассказывала, что вечерами Дементьева часто работает одна в кабинете. Никого не принимает. Очевидно, занимается теорией.

Никогда не рассказывает про мужа, про семью. Не спрашиваем и мы. Неужели опять одиночество?

В полях под Ардатовым в разгаре уборка. Председатель колхоза Анисимов, высокий блондин, похожий на немца, наблюдает за работой молодого комбайнера на самоходе. Рядом с председателем — небольшого роста, худая, некрасивая женщина лет тридцати. Редкие белесые пряди выбились из-под грязно-серой косынки. Одета просто, даже слишком просто для не работающей, а наблюдающей. Она видит, что мы собираемся снимать кадры с председателем, и подходит с претензией. Почему его «фотографируют», а ее нет. Ведь и она вложила немало сил в эти поля, ночей не досыпала, зимой на ветру здесь пропадала, когда снег свозили. Возражать в таких случаях бесполезно, а ссылаться на внешность неудобно. Мы ей обещали. Честно говоря, надеялись, что либо она забудет и уйдет, либо времени в последнюю минуту не хватит, либо пойдет дождь.

Неожиданно женщина сказала:

— Если будете снимать, я схожу переоденусь.

Что было делать — мы согласились. И она ушла. До колхоза было километра два, но Анисимов сказал, что она живет в семи километрах отсюда. А погода стояла жаркая, было трудно дышать. Комбайн шипел, как кипящий самовар.

Пройти четырнадцать километров в такую жару для того, чтобы сняться в кино... вхолостую. Это было слишком! Но работа есть работа, мы возились с Анисимовым и комбайном.

Я совсем забыл про некрасивую женщину, созерцание которой на экране никому не могло доставить удовольствия. И вдруг она явилась! На ней было светлое платье, поверх которого она накинула, несмотря на жару, синий шевиотовый пиджак английского покроя. На лацкане пиджака позвякивали два ордена Ленина и орден Трудового Красного Знамени. Под ними виднелся маленький изогнутый депутатский флажок. Эта женщина, которую мы приняли за назойливую любительницу «фотографироваться», оказалась одним из знаменитейших агрономов в республике. Ее поистине героический труд на полях, большие знания и страсть, с которой она работала, недоедая, недосыпая, вывели огромный район на первое место по урожайности. Я дал указание оператору и всмотрелся в нее внимательно. Ей-богу, она мне показалась красивой!

Как-то ехали мы через Николаевку, а шофер наш говорит: «Что это у Суворова все свадьбы играют. Еще хлеб не убрали...» Не в колхозе, не в Николаевке, а у Суворова. И верно — это хозяин в полном смысле. Смешно, что помощник у него — Кутузов. Суворов с Кутузовым — настоящие полководцы урожая. Оба здоровые, рослые, какие-то грациозные. Именно так: грациозные. Движения неторопливо точные, скупые. И слова точные, скупые. Чувство достоинства, но не смешивать с напускной важностью. Ничему не удивляются. Что бы им ни рассказать удивительного, они выслушают и ответят:

— Вполне возможная вещь!

Чувство собственного достоинства, пожалуй, самое новое из всех чувств нашего народа.

«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ» («ЖУРБИНЫ»), 1954

Чистота и целомудрие семейных отношений в этой рабочей семье. Это один из важнейших подспудных мотивов всей истории. Есть сцена, где семья собирается вечером и поет песни. «Хор Журбиных» — это должно быть сурово и полно смысла. Вспоминается дружная и трудолюбивая семья Чеховых в Таганроге. Там ведь тоже любили петь хором акафисты. Но религиозное начало в «Журбиных» заменено трудовым. Это песня питерских окраин, рабочих слобод. Поэтому не только стройно поют, но и красиво это по самому ритуалу.

Как избавиться от мертвящей ложной декоративности? От пошлости «гладкой» драматургии, от сглаженной гримом живой кожи на рабочих лицах? От безликости «древтреста» в квартирах? От требований «красивых» актерских лиц, будто бы отражающих в искусстве красоту народа. Это не красота народа, а парикмахерская красивость! Красота народа в натруженных руках, в суровости и обычности лиц, носящих на себе следы труда.

Придется устроить «революцию» в гримерной, истребить «земляничное мыло» общего тона. Либо снимать людей без грима вообще.

«Без позы» — второй важный мотив. Все эти люди чужды позы, в подвижничестве своем тоже. Это давно понял Толстой про русских людей. В «Набеге» есть строчки: «Но между их (французов. — *И. Х.*) храбростью и храбростью капитана есть та разница, что, если бы великое слово, в каком бы то ни было случае, даже шевелилось в душе моего героя, я уверен, он не сказал бы его: во-первых, потому, что, сказав великое слово, он боялся бы этим самым испортить великое дело, а во-вторых, потому, что, когда человек чувствует в себе силы сделать великое дело, какое бы то ни было слово не нужно. Это, по моему мнению, особенная и высокая черта русской храбрости...»

Вот в чем важнейший о б е р т о н всего фильма. Характерно: чем легковеснее персонаж, чем искусственнее ситуация, тем больше этих самых красивых слов. Завклубом Вениамин Семенович весь соткан из «красоты слова». Надо ему больше дешевой, нахватанной «эрудиции». Это неотразимо действует на недалеких, экспансивных девушек типа Кати Травниковой.

Семья — это обязательно и прошлое. Семья — это «процесс», воспоминания, традиции, реликвии. Это и старые часы, и кроватки, на которых выросли дети и теперь не помещаются на них, и старые любимые кресла, и семейные слова и термины, и «корабельные этапы». Обычно в семьях говорят: «когда еще Боря был маленьким» или «когда еще Маша ходила в детский садик». А здесь «когда закладывали «Петропавловск» или «когда спускали на воду «Витязя»...

Шел я как-то по берегу реки. Вдруг гудок, низкий бас хрипло орет на всю округу. Я оглянулся и вижу — стоит буксир, черный, с широкой мощной кормой. На корме надпись — «Полина Осипенко». Кричит басом. Смешно стало и вместе с тем показалось мне в этом что-то величественное. Легендарной Полины давно нет в живых, а этот стальной буксир будет еще долгие десятилетия плавать по морям и гудеть вот так.

А что если один из кораблей назвать в память трудовой жизни старика Матвея — «Матвей Журбин». И в конце фильма корабль сходит со стапелей и отправляется в плавание. А старик смотрит и плачет. Это посильней всяких слов!

Ритуальность. В этой семье любят ритуалы, выработанные годами. Ритуально собираются к обеду, гуляют по выходным, ритуально стреляют из ружья («салют наций») в час рождения детей, внуков и правнуков. Ритуально идут всей семьей, во главе с матерью, на праздник спуска на воду очередного корабля.

Течение жизни — образ реки. Течет мимо их домика широкая река, в солнечный день — яркая, с бликами, в дождь — серая, зимой — белая и тихая, осенью — бурная. Так и жизнь Журбиных.

Наблюдал я на партсобрании. Входит очень серьезный парень (его принимают в партию), садится. Читают его анкету. Он внимательно слушает. «Пол? Мужской» — это его почему-то смущает, и он застенчиво улыбается. В самом деле, ясно же, что он мужчина. Зачем же задавать вопрос и отвечать, если он и так Петров Василий.

Использовать для сцены Алеши в завкоме. Что-то подобное про него говорят, а он смущается.

Девушки стояли в вестибюле в обнимку с паровым отоплением и разговаривали. Использовать для зимней сцены Алеши и Кати.

Атмосфера завода и реки чувствуется во всем, в домашних сценах. Почти всегда — отдаленный шум клепки, как пулемет. Свистки катеров и буксиров. В окна видна река, чайки летают. У Журбиных своя лодка, привязана тут же у дома.

Строить корабли — дело их жизни. С мыслями о кораблях встают эти люди, с этими же мыслями спать ложатся, корабли снятся им по ночам. Они называют корабли именами самых дорогих для них людей. Уходя в плавание, корабли как бы уносят с собой частицу их существа, их жизнь. Их жизнь: рождение детей, смерть родителей, любовь, женитьба — все это они вспоминают в связи с каким-нибудь кораблем, строившимся в тот период.

Корабли — вещь особая. С каждым из них из-за длительности постройки, особенности каждого экземпляра, разной судьбы на морях и океанах в период плавания связан целый «кусок» жизни.

Уникальный корабль похож в этом смысле на произведение искусства (дворец для архитектора, памятник для скульптора). Он имеет имя, как живой памятник человеческого труда, творчества, сметки. У Маяковского: «Товарищу Нетте, человеку и пароходу». Люди, строящие уникальные корабли, любят их прямо-таки плотски. Это их страсть. Даже чокаются с готовым кораблем, разбивая традиционную бутылку шампанского о стальной борт.

Корабль стал синонимом дружбы между людьми: он перевозит хлеб и уголь, машины и трактора. Он перевозит людей в далекие страны — строителей турбин, врачей, противочумную сыворотку. Цеховая привязанность стала для Журбиных патриотическим делом. Они построили за свою жизнь целый торговый флот. Флот дружбы и флот связи.

Рассказывают: в потомственных кораблестроительных рабочих семьях связь с кораблем не теряется и после того, как он сошел со стапелей и отправился в плавание. В этих семьях развита преемственность профессии. Дети становятся на рабочие места отцов. Женщины, даже если они не работают, живут судьбою мужей и братьев.

Характерно, что именно у кораблестроителей появилась впервые должность «ночного директора», на которую назначаются старики мастера, уже не могущие работать в цехе. Люди эти настолько хорошо знают завод и всю технологию, что в ночные смены вполне заменяют директоров. Но вообще-то эта должность не так уж необходима. В приказе о «ночных директорах» есть элемент высокой жалости к этим старикам, чья жизнь без завода, без кораблей закончилась бы слишком скоро.

Это в хороших семьях передается и молодым. Здесь свои законы воспитания. И нет резкой грани между домом и заводом, трудом и семейной жизнью. Все слито. Работа — не служба, не только труд за зарплату, не обеспечение прожиточного минимума, а наполнение всей жизни, долг, привычка, призвание, наслаждение, страсть.

Страсть к труду — это еще совсем ново!

«Если бы меня освободили по собственному желанию... я провалилась бы сквозь землю» (Катя).

«Мелок я стал — думаю о себе, а отец о заводе. У меня цель мелкая...» (Алеша).

«Что ж, сидеть так, без дела — на это я не способен» (Илья).

«Строить корабли — это моя мечта, без этого я не мыслю жизни...» (Зина).

Я был дома у старых мастеров. Говорили много, даже выпивали по маленькой. Они очень искренни, не пыжились. Рабочая гордость, чувство собственного достоинства, идущее не от родовой знатности дворян, не от денежной власти буржуа, а от сознания того, что мир — корабли, все материальные ценности — дело рук твоих. Это достоинство рабочих людей и есть «журбинский характер».

Вовсе не «ершистость», не сварливость, не прихоть купцов, не болезненная боязнь ущемления личности старых интеллигентов, а естественное ощущение своей силы, силы рабочего класса.

Это тоже «журбинский характер».

Рабочий, разбивающий цепи рабства на земле,— это идейное осмысление рабочей гордости. А если так, то любое бездействие, почетная должность без труда — горе. Кончилась трудовая жизнь, значит, и жить дальше не стоит. Именно в этом источник жизненности, живучести этих людей, их природный оптимизм, терпение, даже самопожертвование. Самопожертвование без шума и треска, а простое, само собою разумеющееся. Таков же и патриотизм Журбиных, органичный, не словесный, не декларативный. Органичный, как дыхание, как еда.

Для людей иного толка, чужих и посторонних в журбинском окружении, как раз и свойственна ф р а з а!

Завклубом — паразит и пошляк — с необычайным «шумом» проходит по жизни. За этим «шумом», как за звуковой маскировкой, скрываются лень, паразитизм, фальшь, пошлость. Все в жизни этих скобелевых и вениаминов семенычей — декларация. Лю-

бовь — пышные фразы. Труд — громкие обещания и громкие сетования на то, что они не поняты, что они жертвы невежд и провинциалов. Знания — уникальные, но не разрезанные книги, наукообразность терминов.

Все в них дурная «игра». Игра в непонятость. Все эти «грусти», взгляды, рассчитанные жесты — для эффекта.

В этом ясный и сквозной «рецепт» исполнения. Способ построения характеров, их красители, обертона. Их лексика, ритм — все!

Пригодятся детали.

Вчера шел к Финляндскому вокзалу. Огромный забор весь закрыт объявлениями — «требуется», «требуются», «требуются в отъезд» и т. д.

Мы к этому привыкли, а ведь, по существу, здорово это — «безработица навыворот». И можно использовать как фон для прохода Алеши Журбина или Зины, например.

Катя после рождения сына бросила курить и теперь сосет леденцы.

Дед Матвей приходит к директору «вступать в должность»... с подушкой и одеялом.

На праздник спуска корабля старухи шли, ругаясь с охраной, с гордостью рабочих матерей занимали самые почетные места.

Дед Матвей заснул на директорском диване во время ночного дежурства. Кончилась рабочая жизнь. А музыка, как сон, витает над ним: музыка революции, музыка боев, музыка силы и лихости.

В кабинете — макет старого парусника. Дед Матвей ходит по кабинету ночью, а на первом плане все «плывет» этот парусник. И дед уже стар и «вышел из моды», как и парусник!

Стихия «заставских песен». Они почти забыты, и их хорошо бы воскресить. Ведь «Крутится, вертится шар голубой» — полумещанская, полузаставская песня.

«Налет» жизни во всем: в атмосфере, в фактурах павильонов, в костюмах. Костюм в последнее время у нас перестал играть роль, а ведь он — костюм — больше говорит о человеке, чем слова.

Вспоминаю у Чехова: надо сказать — пришла женщина в рыжей тальме. Эта рыжая тальма все говорит о женщине лучше описаний. То же и зеленый пояс у Наташи в «Трех сестрах». А у нас где этот сверхвыразительный «зеленый пояс»?

Хорошо бы художникам по костюму позаниматься Толстым. Вот несколько случайно найденных примеров того, что есть выразительность деталей в костюме. Костюм у нас часто только характеристика профессии. А с характером как же?

«...Худую, жилистую шею его обвязывал шерстяной зеленый шарф, скрывающийся под полушубком. Полушубок был затертый, короткий, с нашитой собакой на воротнике и на фальшивых карманах. Панталоны были клетчатые, пепельного цвета, и сапоги с короткими нечерненными солдатскими голенищами» (Гуськов в «Разжалованном»).

А что носит дома Матвей Журбин? И так же подробно, а главное, со смыслом отобранное нужно выразить в эскизе.

Вот еще: «...Посмотрите лучше на этого 10-летнего мальчишку, который в старом, должно быть, отцовском картузе, в башмаках на босу ногу и нанковых штанишках, поддерживаемых одною помочью, с самого начала перемирия вышел за вал...» («Севастопольские рассказы»).

Характер Матвея Журбина весь в такой «формуле»: сила старости. Ведь может же быть сила молодости. И старость имеет свою слабость и свою с и л у. Сила — это то, что нужно. И тогда уйдут стариковское кряхтение и прочие «аксессуары». И тем страшнее будет неожиданное проявление старости: слепота, память отказывает и прочее. А сила — это мудрость старости, опыт, спокойствие.

Илья Журбин ложно понятый авторитет свой доводит до трагической ошибки. Это верно: авторитет, заработанный делом, часто превращается в тормоз и сам себя уничтожает. Потерял авторитет, потому что был слишком авторитетен! Вот и весь трюк.

Инженер Скобелев. Все качества его можно выразить через «слабость» — любит свою, «частную» машину, которую недавно купил. Всю свою страсть вкладывает в этого «мо-

сквича», и на дело, на завод уже не хватает ее, этой страсти. Машина — для себя! Поэтому он и возится с ней так любовно. Ездит плохо, как неряха и лентяй. Страсть тоже относительная — он же человек тусклый. То в столб задним ходом угодит, то сигнал заест, то в уличную тумбу крылом. Костюм в масле, из штрафов не вылезает, на перекрестках у него мотор глохнет. Одним словом, весь набор автомобильных горестей любителя. Это хорошо, потому что конкретно. И потому что я это знаю по себе. Легко будет объяснить актеру. Впрочем, если будет Кадочников, то сам он автомобилист и все это легко «наденет» на себя. И еще одно важно: в этой неряшливости и беспомощности есть не только чистая тональность, есть и оттенки. В общем, что-то симпатичное и по-хорошему смешное может быть в этом человеке. Двойственность, так необходимая этому Скобелеву, его колебания, два борющихся в нем начала — все это, как на макете, можно показать через любовь, тоску, несчастья в автолюбительской его судьбе.

В решающей сцене объяснения с Зиной у него в руках ведро. В радиатор долить надо воды. Но ведро (в этом весь Скобелев) дырявое. Вода хлещет фонтаном из дна и стенок прямо на брюки. Так иссякает вода и иссякает любовь!

А завод — служба. Способ зарабатывать деньги на покрышки, бензин и ремонт.

Как важно найти в характере достоверность и осязаемость! Найти предмет страсти, отыскать то подставное лицо, через которое характер себя выразит. Здесь это подставное лицо, этот предмет страсти — подержанный «москвич».

Часто наблюдаю во дворе за девчонкой. Лет ей не более пятнадцати. Ведет себя совсем по-мальчишески. Свистит в пальцы, кидается камнями, «кормит» мальчишек-сверстников «солдатским хлебом» — коленом в зад, ходит вразвалку, руки в брюки, дерется лихо, если кто-нибудь посмеет дернуть за косу.

Это для Тони Журбиной пригодится. И в то же время где-то просыпается в ней женственность. Все дольше у зеркала задерживается, мечтает о высоких каблуках. Характер на этом «ломающемся голосе» всегда выразителен. Тем более что девчонок — шалуний и младших сестренок в кино было хоть отбавляй. Искать новое надо в сочетании, так сказать, социального и биологического.

Удивительные бывают типы на заводе. Недавно рассказывали мне об одном макетчике. О нем даже фельетон был в заводской газете. Назывался «Изобретатель мелких пакостей». Что же за пакости он делал? Оказывается, от скуки свой досуг тратил на розыгрыши. Так, например, в квартире однажды прибил к полу соседские галоши трехдюймовыми гвоздями. Соседкину сковороду накалил на газе докрасна, причем со стороны ручки. Рассчитал по времени, когда она обычно жарит на завтрак картошку. Пальто напарника своего однажды запер, продев сквозь петли огромный амбарный замок. На вечере самодеятельности вложил в футляр вместо скрипки бутафорскую голову, раздобыв ее где-то в клубе. Шкафчики с одеждой в цехе он часто забивает гвоздями, да так искусно, что никакой гвоздодер не берет. Испугал соседку, надев на себя овечью шкуру и встав на четвереньки. А дело было поздно ночью, на лестнице.

Хорошо бы показать такого вот «изобретателя», бездельничающего в отделе у инженера Скобелева.

Сергей ПАРАДЖАНОВ

Вечное движение

Об этом известно многим. О том, что бывают в жизни моменты, когда все привычные понятия, правила, отношения невольно переоцениваются. Моменты наивысшего напряжения и наибольшего внимания к жизни. Ты словно распахиваешься настежь, и каждая новая мысль, каждый образ, вникающий в тебя, тянут за собою десятки, сотни других — похожих и непохожих. Словно течение подхватывает тебя, и только крепкие мускулы способны выдержать этот напор. Это моменты предельной самоотдачи, предельно емкой и страстной жизни.

Время от времени до меня доносятся слова моего педагога Игоря Андреевича Савченко: «Люди, мыслящие ассоциациями, быстро снашиваются...»

Как и все мои сверстники, я лишь смутно догадывался тогда, что это значит — мыслить ассоциациями. Мы видели, с какой грандиозной, с какой неуемной самоотдачей живет наш учитель, и относили эти слова прежде всего к нему самому.

И это действительно относилось к нему. После уже мы поняли, что Савченко говорил именно о таких вот моментах — самых трудных и самых незабываемых. Он часто, чаще многих других, испытывал это, и мы стихийно, с первых же встреч попадали под обаяние его мышления, его ощущений...

Через год после нашего поступления Савченко приступил к работе над фильмом «Третий удар».

...Товарный эшелон вез меня в Крым — меня, ассистента режиссера, вместе с дотами и дзотами Круппа, с шарнирными и мягкими чучелами немцев, с картонными танками и огнеметами. В это лето 1947 года на Киркинезском перешейке не цвели мальвы... не белили бабы хат из немецких касок... война, даже киновойна, пугала их. В надежде на «пятерку», в надежде познать предмет я со стадом коров брошен на заминированное поле «турецкого вала». Вот она, Генуэзская крепость, Киркинезский залив... Его перебегал даже заяц из Лисьей норы — надежное убежище немцев. Я познаю предмет и вхожу в нее... различаю в потемках... ниша для каски — готика... ниша для ружья — готика... нары в готической арке... ниша для котелка — готика. Готика, то ранняя, то поздняя, но готика. А вот и автор, породивший готику Кёльнского собора и готику Лисьих нор. Его каска... он сам... его портмоне... истлевший мундир. Я оставляю его в темноте готики и выхожу с трофеями на свет. Монеты всех стран, которые прошли немцы... серебро, медь, алюминий, советские десять копеек... и рыжий локон в целлулоиде... может быть, ребенка?

Каска. Я долго всматриваюсь в нее... со дна заржавевшей каски смотрит на меня мадонна — она тоже готическая... Я невольно сравниваю с локоном... Она тоже рыжая.

Порой мне кажется, что я мог бы снять «Тени забытых предков» гораздо раньше — не пережив стольких, пускай даже оправданных, неудач. Горько, что я лишь сейчас сделал открытия, к которым меня побуждала еще дипломная работа.

Эта коротенькая лента — «Молдавская сказка» — единственная из моих прошлых работ, несовершенства которой я не стыжусь. Помнится, первое, что расположило меня к этой вещи, были рисунки — дипломные рисунки одного из тогдашних выпускников ВГИКа. Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама — преображенная живопись. Такой показалась мне повесть Коцюбинского. Такой мне увиделась некогда очаровательная повесть Емилиана Букова, по мотивам которой я сделал «Молдавскую сказку». До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи. Песни о пастухе, потерявшем стадо,— символ любви и удачи— я слышал и в Грузии, и в Армении, и уже после, в Карпатах. Я пытался создать выразительный строй, исходя непосредственно из народной поэзии, мифологии. На защите диплома Р. Юренев упрекнул меня в

том, что я подражаю Довженко, его «Звенигоре». Довженко тут же вступился за меня, совершенно точно угадав, что я «николы не бачив его картины». Я посмотрел ее позже и увидел, что в чем-то действительно повторяю Довженко. Но эта схожесть не огорчила меня — как не огорчает нас повторение фольклорных мотивов. Мне, видимо, посчастливилось прикоснуться к тому же источнику, из которого черпал великий поэт.

А потом, по совету Довженко, я поехал на Киевскую студию, чтобы снять на том же материале новый фильм. Им стал «Андриеш» — семичастевая детская картина, которая ярко выразила отсутствие опыта, мастерства и хорошего вкуса. И это было, к несчастью, только началом.

Мне отнюдь не хочется заниматься самоистязанием, но скажу, что многие свои фильмы действительно тяжело пересматривать. Тем более что каждый из них — результат самых благих намерений. Тот кинематограф, к которому я стремился, требовал слишком высокой культуры, вкуса и выдержки. В его мир надо было входить свободным от заведомых канонов, от старых привычек и впечатлений.

Режиссура — обманчивая профессия. Она не так самостоятельна, как иной раз кажется, ибо часто тебе приходится воплощать на экране чужую тему, чужие мысли, чужие образы. И если ты обладаешь хорошей культурой и умением, ты можешь делать вполне добротные вещи. У меня в те годы не было такого умения — были только благие порывы. И это не ирония — то были действительно добрые порывы, от которых я не отказываюсь и сегодня. Иногда, очень редко, им случалось пробиться на экран — вопреки всему, но в этом не было ни смысла, ни органичности.

Когда я начал работать над фильмом «Первый парень», то впервые открыл для себя украинское село — открыл его потрясающей красоты фактуру, его поэзию. И эту свою очарованность попытался выразить на экране. Но под ударами сюжета — а это, в сущности, была неважная юмореска — рассыпалось все здание. Ни при чем оказались пейзажи, каменные бабы, аисты, тракторы, соломенные венцы.

Мне глубоко памятен материал, на котором делались фильмы «Цветок на камне» и «Думка». Народная резьба, шитье, чеканка. Старинные песни Украйны. Я хотел передать мир этих песен во всем его первозданном очаровании. Хотел передать народное «ви́дение» без музейного грима — вернуть все эти потрясающие вышивки, рельефы, изразцы к творческому истоку, слить их в единый духовный акт.

Я не сумел этого сделать, ибо пытался, в сущности, открыть мертвый мир, не одухотворенный присутствием человека. А между тем именно фольклор подсказывает десятки и сотни превосходных решений. Мне горько, что я до сих пор прохожу мимо такой колоритной фигуры украинского эпоса, как «вольный казак Мамай». То необъятнейший образ. Подобно великому Уленшпигелю, он был художником и певцом, бандуристом и воином, скитальцем и вольнодумцем. Он — дух Украины, ее печаль и бедность, добро и надежды. Он мог бы немало поведать о времени, о прекрасных и вечных страстях — если бы с ним заговорил настоящий художник.

Мы слишком порой полагаемся на силу опыта и забываем, что в некоторые места надо входить юными, отрешившись от своего привычного мира. Чтобы не остранить предмет своим присутствием.

Одни раньше, другие позже, а я давно уже увлекся народной керамикой...

Меня влечет Опошня и знаменитая опошнянская глина. Из десятка тысяч штук выбираю шедевры народных мастеров, увлекают особенно Пошивайло и Кирячок... Это жанровые сценки, сказки, феерии. Вечером тянет на пейзаж... Рассматриваю опошнянскую церковь на бугре. Деревянное пятикупольное сооружение позднего классицизма, времен последних Романовых. В Отечественную войну артиллерийский снаряд сбил боковой купол, чем нарушил симметричность и придал церкви некоторую тревожность.

Церковь действующая...

Прощаясь, священник перекрестил меня левой рукой. Правая была ампутирована в медсанбате в 1943 году под Сталинградом.

●

Задолго до того как начались съемки «Теней», я пытался приобщиться к их миру. В свое время я ставил «Украинскую рапсодию» — картину, где резко схлестнулись мои желания и мои привычки. Их сосуществова-

ние в пределах одной ленты оказалось крайне нелепым. Драматургия вещи — вполне традиционная — была довольно далека от меня. Но у меня не хватило мужества и мастерства использовать тему, предложенную драматургом, и создать поэтико-философскую вещь. Мне предложено было рассказать о женщине, пережившей традиционно трудную судьбу и ставшей под занавес знаменитой певицей. Мне виделась в ее биографии судьба страстей, захваченных ураганом войны. Есть такая поговорка: когда говорят пушки, музы молчат. Это неверно. Музы не молчат — они взывают к возмездию, они поют о победе.

Здесь нужен был свет силуэтный, резко контрастный, но не иллюзорная светотень. Свет олицетворяющий и нисколько не бытовой. Мне не давался «бытовизм». Военная каска обретала для меня смысл, когда я видел, как из нее белят избу, поят телят, разводят в ней цветы и подставляют ребенку вместо горшка.

В моем «киногоспитале» лежал человек. Его привезли после контузии, обожженного, в беспамятстве. Вся палата ухаживала за ним — девочки-сестры не отходили от него, слепые дежурили по ночам у его постели. А когда он пришел в себя, то заговорил по-немецки. Он звал мать, но звал ее по-немецки. Этот момент был задуман прежде всего как поэтическая (не бытовая) категория. Он был затем выброшен из фильма, потому что начисто не вязался с теми канонами, от которых мне так и не удалось здесь отрешиться. Он оказался из другого мира.

Дело, наверное, не только в личной инертности. Мои неудачи — это и неудачи студии. Когда мне случается пересматривать прежние фильмы, я часто прихожу в трепет. Я вижу порой откровенный брак — брак изобразительный, брак оператора, брак исполнителя, брак художника — и удивляюсь, как это не встречало отпора. Студия систематически прощала мне, как и многим другим, эти накладки... Ради чего? Ради «национального колорита» моих картин, национальной фактуры, национального юмора. Мне же давно открылась мнимость всех этих достоинств.

Сила подлинной вещи, видимо, в том, что взята одна высокая нота и держится до конца. Мне долго не давалась эта нота, хотя казалось нередко, что вот стоит еще раз попытаться и это случится.

Мы часто говорили о Пиросмани — о том, каким он должен предстать на экране. Мне виделся... город из черной клеенки — той самой клеенки, на которой писал Пиросмани. И в городе этом плачут ковры, свисая с балконов и галерей. И люди в ковбойках и узконосых туфлях несут по улочкам пустой гроб. А впереди процессии — Пиросмани. Улыбается погребкам и духанам. И в руках у него — ничего. А на кладбище ждет их разрытая яма... Но Пиросмани отходит в сторону, где хоронят кого-то знатного и богатого, берет свою порцию шилаплава и, съедая горячий рис, исчезает к великому изумлению всех...

Когда я бывал в Аккермане, то представлял: хорошо бы расчленить эти стены белого, голубого и розового ракушечника, чтобы во фресковой манере воссоздать «житие» Игоря и Ярославны. Вероятно, при определенном цветовом замысле и умелом использовании оптики можно воссоздать фресковую истину — не псевдоисторическую фактуру, а исторические чувства.

Где-то в моем столе лежит рисунок. Кладбище Пер-Лашез... Мадонны всех времен и всех сортов — горбатые, рыжие, накрахмаленные, смуглые, нищие, сухопарые. И вдруг среди них, среди этих мадонн, новый символ времени, новый крест — навсегда отвинченный, немой, красный пропеллер...

●

Едва я вчитался в повесть Коцюбинского, как захотел ставить ее. Я влюбился в это кристально чистое ощущение красоты, гармонии, бесконечности. Ощущение грани, где природа переходит в искусство, а искусство в природу.

Какой-то материал я уже знал. Музеи, книги, рисунки. Был фильм «Олекса Довбуш» — о гуцульском народном герое. Авторы его попытались открыть Карпаты, но опять же в рамках старой драматургии, старой изобразительной культуры. Они одели Довбуша в красный цвет, что означало, как видно, революционный дух героя. Они создали традиционные «комплексы» — панский и народный. Они пришли в Карпаты кинематографически образованными. Больше всего их привлек экзотический, декоративный мотив, и мы не узнали в их фильме гуцулов—

не увидели их походки, не уловили очарования речи, движения мысли. Когда гуцул говорит при встрече «здравствуй» вместо «слава Иисусу» — это неправда жизни и неправда искусства.

Помню, как поразила нас некогда красота Молдавии — эти экзотические холмы, виноградники, травы. Но Савченко учил нас всасываться в материал — впитывать его, как губка, чтобы затем отобрать, организовать самое главное. «Кино,— говорил он,— мужское искусство. Правда жизни глубже и нужнее, чем ваш вымысел. Но, изучив предмет, познав его во всех тонкостях, вы можете варьировать тему, как хотите».

И точно. Я убедился, когда работал над «Тенями», что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный — чего не мог сделать, когда снимал «Думку». Я мог этнографический материал, религиозный перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо, в конце концов, источник у них один и тот же.

Меня могли бы упрекнуть в некоторых отступлениях от этнографической точности. Гуцулы надевают «меланки» (маски) не на рождество, а на пасху. У них нет обряда «ярма» — я нарушил точность, но его подсказали мне сами же гуцулы. Я слышал песню (коломыйку) про то, как муж захомутал жену в ярмо,— аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, свершил над ним «обряд ярма». И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды.

...Решив снимать фильм, мы спешно, один за другим, выехали в Карпаты. Когда я приехал на место и огляделся, меня совсем не охватило очарование. Скорее, напротив. Первое, что попалось на глаза, относилось к самой обыденной современности. Я увидел европейскую обувь, асфальт, велосипеды, высоковольтные вышки. Скалы, где бились Гутенюки с Палийчуками, уже нет — ее взорвали, когда прокладывали дорогу. Признаться, меня огорчило это странное сочетание древнего и молодого. Гудение проводов и тягучая скорбь трембиты. Золотые часы, потеснившие рукав с домотканой вышивкой... Одно окно моего номера выходило на Черемош, быстрый, извилистый, другое — на асфальтовый двор, по которому однажды прошла на базар старуха с коровой, а после вернулась одна, позвякивая осиротевшим колокольчиком.

Судьба сжалилась надо мной. Меня выселили из гостиницы в обычную хату, и с этой минуты я начал по-настоящему постигать уклад той жизни, про которую хотел рассказать.

Никакой литературный образ не является чувственным материалом. До тебя не доходят влажность травы, запах лесной плесени... Во рту у меня до сих пор вкус воды, бегущей из-под корней сосны. На губах после каждого глотка покалывают иглы... Горы, которые прежде смотрелись как бы на горизонте — красивым и холодным «общим планом», теперь предстали во всей своей первобытной близости. Путешествуя по горам, мы ежечасно открываем маленькие тайны — почему здесь или там проваливается нога, откуда бьют родники, отчего обуглены корни. Белые овцы выходят из кустарника красными — заросли полны черники. Я нахожу в лесу на холмах потерянные звонки, гильзы от патронов, яркие перья, много разных следов. На сырой гористой почве следы долго не исчезают... Каждое село могло бы создать у себя краеведческий музей, ничуть не похожий на соседний, но разницу вам удалось бы почувствовать очень и очень нескоро. Когда я слушал пастухов, играющих на дримбе (струна, которую зажимают губами и бьют пальцами), то долго не мог отличить печальный мотив от веселого. Это очень обижало гуцулов. И только со временем удалось что-то уяснить, уловить.

Мы поняли очень скоро, что любая кинематографическая имитация, любая стилизация — подобно тому как нередко воссоздается древняя Русь, древний Рим или древний Египет — будет здесь оскорбительна. И это невольно побуждало нас к постижению самого главного и самого нужного: гуцула-человека...

Как-то нам довелось прожить несколько дней по соседству с одной знаменитой старухой. Никто не знал, сколько ей лет, говорили, что больше сотни. Она не возражала... Нас подвели, познакомили... Старуха помнит Ивана Франко — ходила с ним собирать грибы. Он подарил ей французские духи, и она до сих пор бережет их.

Я одеваю своего актера в «национальное» и веду к ней на показ. Ваня Миколайчук родом с этих гор и легко преображается,

входит в роль. Он замечательно, просто на редкость красив — будто нарочно придуман для этой куртки с позументом, шляпы с тетеревиными перьями... Я завожу его в хату.

— Маты Алена! Смотрите сюда — это Довбуш. Довбуш Олекса...

Время давно уже остановилось для нее. Она внимательно смотрит на Ивана, потом отворачивается.

— Но ты брехун, мой пан! Когда я пришла в это место, тут стояла одна еврейская корчма. И ко мне приходили гайдуки Довбуша. Я знаю, какой он. Довбуш хромой и горбатый, у него добрые глаза...

Воистину просто и свято. Для нее Довбуш был воплощением доброты — человечности, говоря иначе, — но вовсе не красоты. Она смотрела не на одежду (та могла бы быть вполне современной), а в глаза... Мы долго прожили на Гуцульщине, мы любовались ее людьми так же, как любовались природой,— не видя их глаз, не понимая душевного лада. И вдруг однажды мне случилось подсмотреть нечто... не подобрать слова... священное, иначе не назовешь.

Свежим утром, чуть раньше обычного, я вышел из хаты, завернул к обрыву... В ледяных водах Черемоша стояли, скрытые по грудь, он и она. Пожилые супруги. Они стояли почти неподвижно — не сняв головных уборов — и темными, заморенными ладонями терли свои необычайно белые тела... Мир на секунду предстал во всем своем первобытном мужестве и наготе.

Мне вспомнились позолоченные часы, которые так гордо носят нынешние гуцулы. Мне припомнилась история. При Франце-Иосифе в Карпаты часто наезжали обеспеченные туристы, любители народной экзотики, и гуцулы охотно отдавали свои прекрасные вышивки, декоративные сосуды, плакеты за стеклянные бусы, медные городские браслеты, дешевые побрякушки... И не было странно потом увидеть парня, на шляпе которого вместо тетеревиных перьев ярко сверкал золотой погон. И вовсе не странно выглядел милиционер, который встретился нам в горах. Он был удивительно здешнего цвета, и вдобавок на околыше его фуражки красовался пушистый горный чернобривец.

До сих пор эти люди воспринимают свой мир по-детски свежо — точно единственно вероятный. И сами они — такие, как есть,— «единственно вероятные» в этом своеобычном мире. Все, что ими создано, подсказано природой и сразу почти уходит в природу. Их деревянные церкви, сделанные из смереки (горной сосны), неотделимы от архитектуры лесов и гор, голоса их трембит — порождение эха, несколько необычного на полонинах.

Случилось нам раз попасть на гуцульские похороны. Я изумился вначале — гуцулы не умеют держать лопату. Неглубокую яму они копали на редкость беспомощно. Неуклюже выворачивали землю, поминутно промахивались, потом неровно засыпали.

Но стоило посмотреть, с какой ловкостью управляют они плотами на бурных речках, ловят отбившиеся бревна, выкладывают колодцы, рубят хаты. За одну короткую ночь они восстановили висячий мост, начисто снесенный во время разлива. Потому у них столько песен о топоре, столько о нем легенд.

Их слитность с природой, их самобытность не убиты историей. Униатская церковь, некогда навязанная им, с ее барочной декоративностью, враждебна природе гуцула. Они не отреклись от своих языческих праздников — встречают весну, провожают зиму, торжественно отмечают первый выход овец на пастбище. Гуцулы прошли через страдания, сами испытали все, что выпало моему Ивану Палийчуку: кабалу, одиночество, унижение. Но все же остались свободными — какими видишь их и сегодня. И мы хотели сделать фильм о свободном человеке, о Данко этой земли (Коцюбинский очень любил молодого Горького) — о сердце, которое хочет вырваться, освободиться от быта, от мелочных страстей и привычек, хочет избавить от них тело и душу. Это поэт, потерявший однажды музу и обреченный жить непонимаемым, непонимающим...

Шло воскресенье. Нарядные сельчане толпились у храма Богородицы. Сюда же на площадь понаехали торгаши с воскресным товаром. Один из них, хмурый гуцул, брякнул на землю огромный мешок, распустил. В мешке лежали сопилки. Бабы, увешанные детьми, подходили к мешку — покупали по нескольку штук, совали младенцам, подросткам. Скоро вся площадь огласилась тягучим нестройным воем...

К мешку подошел мальчик, вынул сопилку... тихо поиграл... положил в мешок. Вынул другую... снова подул, слегка ото-

двинувшись в сторону... снова положил. Хозяин мешка хмуро косился на его макушку. Тот выбрал еще одну сопилку... еще поиграл... уже потянулся было к очередной, но тут хозяин вырвал товар у него из руки, бросил в мешок и сильно локтем отпихнул от себя. Мальчик поплелся, стал неподалеку и долго-долго смотрел на торговца спокойными, взрослыми глазами. А вокруг стонал, гудел, завывал, хлюпал разноголосый хор фальшивых сопилок...

Ивану не пришлось погибнуть вместе с любимой. Он остается на земле — он даже переживает плотскую, низменную любовь к другой женщине. Но поэзия, живущая в нем, не может помириться с этим. Он хочет доброй и созидающей страсти — той, которая осеняет человека подобно вдохновению, благодати. Хочет близости и единства с любимой. Как Ромео, или Тристан, или Ферхад. И потому спасение для Ивана — в смерти, в небытии. Только там, за гранью присутствия, он видит возможность слиться со своей любовью и музой. Похожий мотив рождался у многих народов, и в теме этой, конечно же, есть интернациональное звучание. Мы открывали для себя Карпаты не как этнографический материал. Любовь, отчаяние, одиночество, смерть — вот фрески из жития человека, которые мы создавали. Меня не удивило, что этот фильм, сделанный на очень своеобразном материале, хорошо понимался за границей — испанцами, французами, в Латинской Америке.

Среди всевозможных сувениров, доставшихся мне в Карпатах, есть несколько домашних икон — типично кустарной работы. Религиозный лубок. Изображения святых, очень похожие на карточных дам и валетов... Некогда, лет семнадцать назад, их выставляли во всех местных музеях. Потом подпали они под чей-то «высокий гнев» — началась маленькая кампания. Иконы разбивали молотками, сжигали, выбрасывали. Сейчас их с трудом находишь даже в селах.

Недавно в гостях у меня побывал французский художник, приехавший к нам с выставкой. Он увидел иконы и оживился необычайно.

— О, вы знаете, у нас тоже очень популярны сейчас эти «испанские примитивы». Нам привезли друзья из Испании несколько штук, но гораздо, гораздо хуже...

Мы действительно где-то отступили от Коцюбинского — и, наверное, не могли иначе. Мы хотели пробиться вглубь, к истокам повести — к той стихии, которая породила ее. Мы намеренно отдались материалу, его ритму и стилю, чтобы литература, история, этнография, философия слились в единый кинематографический образ, в единый акт. Нам хотелось передать ощущение времени, ибо мы увидели природу и людей Гуцульщины на сто лет позже Коцюбинского.

Но удивительна сила инерции. Уже уйдя в глубину, уже достигнув, казалось бы, дна, мы все-таки стали снимать как-то очень оперно, очень традиционно. «Киношное» мышление, чуждое материалу, постоянно напоминало о себе. Все время хотелось редактировать природу. Но, к счастью, сами гуцулы, которые снимались в нашей картине, не давали нам выскочить на поверхность. Они требовали абсолютной правды. Любая фальшь, любая неточность колола их. Они сами одевались, узнав предварительно, ч т о мы будем снимать. Обижались, когда видели маникюр на пальцах актрисы или чуждую деталь в костюме. Мы привезли их на студию, чтобы записать игру на трембитах, они отказались играть, пока не наденут своей одежды и не привяжут к трембитам свежие цветы.

Помню, мы репетировали сцену похорон Петра Палийчука, отца Ивана. Поставили гроб и попросили гуцулов совершить положенный обряд. Пустой гроб не вызвал у них желания исполнить нашу просьбу. Мы положили в гроб человека. Гуцулы молчали. «Чому вы молчите?» «Вин не Петро, вин Михайло!» Я «достаю» Петра... «Ни, це — дюже погана людына. Не треба!» А время идет. Наконец в гроб ложится только что отработавший смену тракторист Петр — складывает ладони, закрывает глаза... И скорбный, хватающий за горло вопль разносится по полонине.

— Ой, Петрику! Петрику!..

●

...Мы делали фильм о страстях, понятных каждому человеку, и пытались передать эти страсти в слове, в мелодии, в каждой осязаемой вещи. И, конечно, в цвете. И здесь я действительно опирался на живопись, ибо живопись давно и в совершенстве освоила драматургию цвета — его организацию, возможности проявления. Мне кажется, что

сейчас отказываться от цвета — значит заведомо расписываться в собственной слабости. Бесцветность прямая в какой-то степени означает бесцветность и переносную. Нам, кинематографистам, нужно сегодня учиться у таких педагогов, как Брейгель, Архипов, Нестеров, Корин, Леже, Ривера, у примитивистов — у них цвет был не только настроением, дополнительной эмоцией, но частью содержания. Речь идет, в сущности, обо всей изобразительной культуре, которую глупо рассматривать, как некий наряд, украшение, но которая сама по себе содержательна, идеологична. Как-то я прочел прекрасный эпизод из жизни Делакруа — в общем-то известный. Некая дама предложила ему сюжет для картины: герцог Веллингтон беседует, уединившись, с князем Меттернихом. Эту сценку она наблюдала в посольстве. Делакруа, отвесив поклон, возразил: «...для истинного художника это было всего лишь синее пятно рядом с красным пятном». И тот же Делакруа, когда его спросили, какой предмет он хотел изобразить в руках воина, ответил: «Я хотел написать блеск сабли». Не саблю, а блеск сабли.

Но, нечего говорить, найти такую содержательную форму не так-то просто. Ведь художнику надо было изобразить не просто два разных пятна — красное и синее, а два конкретных, единственных в своем роде пятна; не просто блеск, а блеск сабли. Несомненно, блеск орудийного ствола, стекла, росы он изобразит иначе. Мы должны что-то узнать и в этих пятнах и в этом блеске. Это главное. Конечно, проще было бы нарисовать (а лучше сказать, скопировать) саблю, но кто же поверит в нее? В нарисованную саблю или в нарисованных генералов?

Мы обедняем себя, мысля только кинематографическими категориями. Поэтому я постоянно берусь за кисть, поэтому я охотнее общаюсь с художниками, композиторами, чем со своими коллегами по профессии. Мне открываются другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни. Вот когда чувствуешь, что кино — синтетическое искусство. Это одна из возможностей уходить от себя, от своих удач и ошибок — уходить от стандарта, от сложившегося и привычного мира...

... Я видел однажды, как баба замазывала белилами печь, а вместе с ней очень хорошую, колоритную фреску. И так она делала каждую весну, ничуть не беспокоясь о прежнем рисунке. Зная, что появится новый, нисколько не хуже. Если это и аллегория, то отнюдь не легкости самоотречения, а его необходимости.

Сейчас «Тени забытых предков» стали для меня миром, который необходимо оставить. Что-то я захвачу с собой, но больше, наверное, покину... Мне предстоит решать новую, чисто урбанистическую тему.

Я давно мечтаю снять фильм о Киеве. Киев уже не раз бывал на экране — исторический, пейзажный, архитектурный, индустриальный, разрушенный войной. Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его печали и желаний, не замечал его человечности. Есть Киев новый и древний. И это один и тот же город. Город, который с каждым поколением обретает новую красоту, не теряя при этом старой. Биография современного Киева немыслима без его детства. И потому так хочется сделать фильм о времени — о великом зодчем, который постоянно реконструирует, восстанавливает, разрушает, достраивает. Время великодушно и справедливо — оно снимает налеты истории, возвращает нас к первозданной истине. Оно очищает память, снимает наветы и оскорбления с осужденных, воскрешает забытых, судит неправедных.

●

...В соседнем дворе, одном из дворов моего детства, начинает поскрипывать с четырех утра. Старый гончар запускает свое «колесо»... Один за другим освобождаются от его ладоней глиняные близнецы. Он почти не глядит на форму, гудит себе что-то в нос. Пальцы привычно и равнодушно скользят по глине, оправляют будущие бока...

Но вот приходит новый заказ. Старик осторожно, медленно разгоняет круг. Останавливает поминутно. Смотрит, свыкается с непривычными очертаниями. Пальцы тревожно прощупывают состав... Сейчас он перешагивает, переступает через что-то... уходит все дальше и дальше... Новый предмет становится на скамью, сразу же изменяя весь окрестный пейзаж. Другая лужа, другое дерево, другие облака, горы, море... И весь этот беспредельный, щедрый мир.

Сергей ОБРАЗЦОВ

Эстафета искусств

Теоретические заметки

Глава I
ЛИРИКИ И ФИЗИКИ

Когда на заснеженном летном поле московского аэродрома сидит огромное насекомое из семейства жёсткокрылых и цепочка людей, похожая на похоронную процессию, неуклюже забирается в его пустой живот, кажется невероятным, чтобы такая многотонная железная махина могла удержаться в воздухе.

Невероятное свершается. Под вами горная долина облаков. Над вами солнце, а продырявленный иллюминаторами длинный коридор висит ни на чем. Вы вкусно и неудобно обедаете у себя на коленях, рассматриваете картинки в журнале «Здоровье», и неизбежно вас клонит ко сну.

Очнувшись, вы с изумлением обнаруживаете, что под вами Африка. Точно такая, какая бывает на картинках в детских книжках: желтая-прежелтая пустыня, голубая ленточка Нила, зеленые кромки берегов и три маленькие пирамиды.

В центре горячего многоэтажного Каира — музей. В музее саркофаги, мумии, фараоны, быки, скарабеи, кошки, колесницы, троны.

И всему этому от роду три, четыре, пять, шесть тысяч лет. Золотые пантеры держат золотое ложе. Не надо делать никаких скидок на тысячелетия. Это великолепно. Сейчас, сегодня. Прекраснее не может быть. Не может быть прекраснее портрета, чем скульптурный портрет Тутанхамона. Нельзя не волноваться, разглядывая трехтысячелетнюю золотую голову шестнадцатилетнего царя.

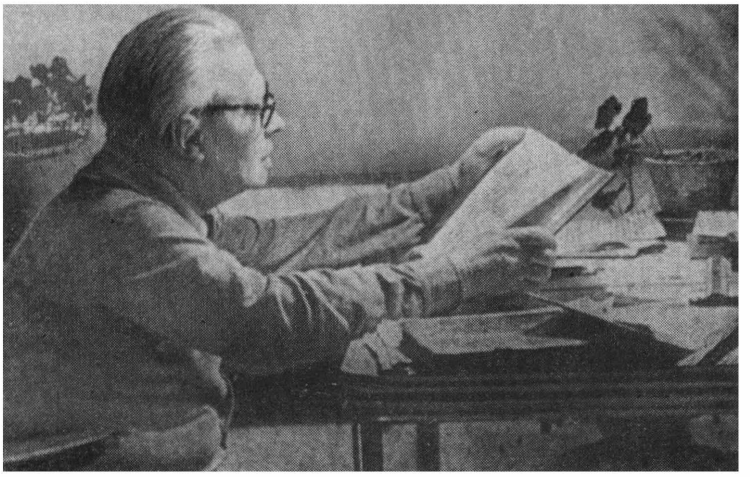
Что же это такое? Сравнивать скорость самой быстрой фараоновой колесницы со скоростью самолета, который принес меня в Египет, бессмысленно. Они несравнимы. Сравнивать познания величайших ученых — жрецов Египта — с познаниями моего пятнадцатилетнего внука тоже невозможно. Жрецы были бы потрясены, узнав от него об интегральном исчислении и строении вселенной. А уж если бы они встретились с нашими жрецами науки, такими, как Ландау, то пали бы перед ним ниц и приказали рабам отлить фигуру Ландау из золота и поставить на площади, чтобы все могли поклоняться человеку, знающему в сотни раз больше, чем все жрецы Египта вместе взятые.

Почему же наука за многие тысячелетия проделала такой гигантский путь, а искусство скульптора не сделало ни шагу? Почему мы не имеем права сказать, что скульптура Праксителя прекраснее, чем голова Тутанхамона, скульптура Микеланджело прекраснее скульптуры Праксителя, а скульптура Родена прекраснее скульптуры Микеланджело?

Я прилетел в Рим вечером. Один. Без делегации, без переводчика. Без языка. Это прекрасно — быть в такой степени одному. Как во сне.

По незнакомым улицам ходят незнакомые люди, говорят между собой на незнакомом языке. Кто-то меня толкает, кто-то уступает дорогу, кто-то обращается с каким-то вопросом. Они же не знают, что я почти не существую!

Людей мало. Ночь. И вдруг — из-за угла фонтан Фарнезе. Точно такой, каким я его знаю много лет. Только теперь он не на картинке, а настоящий. Как во сне. Улицы узкие, кривые, черные. Как в кино. Висит белье. Бегают кошки. Опять улица. Деревья. Колизей. Тот самый, что на фотографиях, гравюрах Пиронезе. Тот самый, только на-



С. В. Образцов

стоящий. Как во сне. Сквозь проемы луна освещает коридоры, по которым когда-то шли львы. Сверкнули сразу четыре пары зеленых глаз. Это кошки. Вокруг никого нет. Только Рим, кошки и я.

С тех пор я много раз был в Риме, и каждый раз волнение от встречи с этим городом только увеличивалось.

Такое ощущение, будто находишься внутри столетий. Внутри эпох. И каждая рядом, и каждая конкретна, как сегодняшний день.

Египетские обелиски, вышитые иероглифами. Аппия — дорога победителей и арка, сквозь которую въезжал римский император. Термы Каракалла. Колизей. Древний Рим и рядом Возрождение. Дома, построенные Микеланджело. Даже камни двора выложены по его рисунку. Потолок Сикстинской капеллы. Нельзя поверить, что у одного человека могло хватить страсти на такое количество радости и гнева.

Пинакотека Ватикана. Люди, пришедшие сюда, молчат и смотрят, а из больших, маленьких и огромных рам говорят картины. Некоторые буквально кричат. Это концентраты жизни. В каждой ее сгусток.

Как-то я был в музее транспорта. Посетители рассматривали первый велосипед и покатывались от хохота. Почему же посетители картинных галерей не смеются над наивностью предметов искусства, изготовленных сотни лет назад? Почему они останавливаются в изумлении перед Джорджоне и говорят шепотом?

Почему, разглядывая леонардовские рисунки — проекты летательных аппаратов, — люди смотрят на них с грустной улыбкой: «Эх, видел бы Леонардо «ТУ-104»!» И почему, глядя на «Мадонну в гроте», они не говорят: «Эх, видел бы он Ренуара или Модильяни?» А ведь весьма возможно, они очень любят и Ренуара и Модильяни!

В замке Сфорца в Милане есть незаконченная «Пьета» Микеланджело. Он работал над ней за четыре дня до смерти. Сквозь сколы мрамора угадываешь лицо и руку богоматери. Грудь спасителя еще камень, а ноги уже настоящие, худые, человеческие, мертвые ноги.

Кажется, вот сейчас войдет и продолжит работу. Столетия, отделяющие наш современный день, исчезают. Вы существуете четыреста лет назад.

На каменных стенах испанских пещер есть рисунки, сделанные человеком, жившим пятнадцать тысяч лет назад. Вы знаете этот рисунок, эту черно-красную бизонью корову. Она воспроизведена во всех учебниках истории искусств. По выразительности, таланту, темпераменту и мастерству этот рисунок может стать в ряд с лучшими графическими произведениями Возрождения или современности. Можно называть это чудом, но оно существует.

Вот этим-то и отличаются чудеса лириков от чудес физиков. То, что сейчас открыли физики, это невероятные, непостижимые чудеса. Но чудеса физиков — это сумма усилий каждого. Гигантский процесс сложения. Каждый следующий знает и может больше предыдущего. Каждое последующее материальное произведение науки больше и лучше предшествующих. Современный атомный реактор по своим рабочим качествам, по производству энергии в миллион раз сильнее парового котла Уатта. Это чудо.

Но современные стихи Маяковского, Пастернака, Твардовского по своим рабочим качествам нисколько не сильнее, чем стихи Бернса, Байрона, Пушкина, Лермонтова. А стихи Байрона не сильнее и не лучше стихов Гомера. И это, именно это и есть чудо лириков. Чудо искусства. Потому что активная сила каждого произведения искусства — прямая производная от таланта автора. И как бы ни велика была традиция в искусстве, выше таланта одного человека ни картина, ни скульптура, ни стихотворение не бывают. И встреча с бизоном испанской пе-

щеры потому вызывает такое волнение, что это встреча не с животным, а с человеком, который нарисовал бизона. Встреча через тысячелетия. И встреча эта всегда личная. Всегда встреча двух.

«Если кто-то звал кого-то сквозь густую рожь и кого-то обнял кто-то, что с него возьмешь?»

Дорогой Бернс! Значит, и с вами было то же самое, что со мной, значит, и вы это испытали. Спасибо, что поделились со мной. Мы теперь друзья навсегда. И девушки у нас, оказывается, были одинаковые, и рожь!..

«Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой; в час незабвенный, в час печальный я горько плакал пред тобой».

Значит, и у вас, Пушкин, было такое же горе, что и у меня? Значит, и вам было так же страшно? Вы теперь друг мне. Я люблю вас.

Спор о физиках и лириках бессмыслен, потому что живут они в разных плоскостях. Но плоскости эти пересекаются, и на прямой пересечения происходит удивительная встреча. Она описана в стихах Солоухина.

Звезда упала — загадай желанье!
Звезда упала... Звездные дожди...
Звезда упала?
Прямо наказанье
С таким народом.
Слушай, подожди,
Ты что, не знаешь?
Это ж метеоры —
Куски железа мечутся в ночи.
А звезды те далеко,
И не скоро
К нам долетают звездные лучи.

Когда б звезда действительно упала,
Вернее, мы упали б на звезду—
Песчинкой бы упали самой малой,
Как, скажем, вишня падает в саду,
Конечно, все сгорело бы мгновенно!
В один момент не стало бы земли!
Мы отнимаем тайны у вселенной,
Уж мчатся к звездам наши корабли,
А ты, как будто грамоты не зная,
Твердишь:
Звезда упала...
Звездопад...

Молчала бездна, звездами пылая,
Деревья спали около оград.
Молчала ночь, и слово прорастало,
И шла любовь, как если бы беда...
И в этот миг
С небес
Звезда упала.
Звезда упала.
Слышишь ты?
Звезда!

Глава II

ИСКУССТВО В ДЕЙСТВИИ

Не знаю, до чего договорились лингвисты в споре о том, возник ли язык условных жестов раньше языка условных звуков. Выяснить это тем более трудно, что и звери, и птицы, и насекомые пользуются и той и другой формой взаимной информации. Недавно обнаружилось даже, что и рыбы обладают довольно богатым информационным словарем ультразвуков.

Но если говорить о современном человеческом языке, то тут информация происходит путем комбинации звукосочетаний, причем каждое из этих звукосочетаний условно обозначает какое-либо конкретное или отвлеченное понятие.

Общаться с помощью речи можно только в том случае, если и говорящий и слушающий знают условие каждого звукосочетания, то есть значение каждого слова, — говорят на одном языке. Мало этого, каждое понятие должно быть аксиомным, безусловным и для говорящего и для слушающего, иначе его звуковое обозначение перестает быть словом.

Для слушающего фраза, которую он услышал,— это новая комбинация безусловных аксиом. Только в этом случае эта фраза выполнила свою задачу, то есть информировала слушающего, сообщила нечто, чего он не знал.

Если слова не будут аксиомны, то фраза не будет понята. Информации не произойдет. Если аксиомы будут стоять в уже известной слушателю комбинации, то он не узнает ничего нового. Фраза будет понята, но ее информационная функция фактически станет нулевой.

Таким образом, адресуясь к аксиомным понятиям, выработанным жизненным опытом, люди, информируя друг друга о тех или иных явлениях окружающей их действительности, обогащали свои знания в различных областях соприкосновения с этой действительностью. В области животного мира, сил природы, мироздания, развития человеческого общества. Это взаимное обогащение знаниями вырабатывало новые понятия. Подтверждаясь и закрепляясь, они тоже становились аксиомными. Таким образом расширялся словарь научных понятий, позволяя ставить новые аксиомы в новые комбинации и создавать сперва гипотезы, потом теории и,

наконец, законы, то есть опять-таки новые аксиомы.

Естественно, что речевой язык, так же как и язык цифр, формул, терминов, является не сущностью научных знаний, а методом их систематизации. Но без этого постоянно расширяющегося словесного и терминологического каталога накопление знаний было бы невозможно.

Чем же отличается язык искусства от языка науки?

Что мы подразумеваем под «языком искусства»? Состоит ли он из «слов»? Если да, то что мы должны будем понимать под этим термином, когда речь пойдет о музыке или бессловесном зрелище, о живописи или скульптуре?

Если существует «язык искусства», значит, всякий пользующийся этим языком обязательно к кому-то обращается. Мало этого, обращаясь, он, по-видимому, предполагает, что тот, кому он адресует свое обращение, понимает его язык.

Какова же цель пользующегося языком искусства? Тоже информация?

Нет. Такая аналогия не очень закономерна, и применять ее нужно со многими оговорками.

Начать с того, что посредством языка искусства никто не разговаривает. Говорить говорят, но не разговаривают. Под разговором мы понимаем как минимум диалог, то есть обмен взаимной информацией. Все равно, спор ли это, мирная беседа или любовное объяснение.

При восприятии же произведения искусства обменного общения не происходит. Картина или музыка говорят. Воспринимающий видит или слышит, но ответа от него ждать нечего. А если он и ответит, то не языком красок или звуков, а в лучшем случае статьей в газете. Так, если она даже доброжелательная, все равно это два монолога на разных языках.

Нет, искусство в действии — это не взаимообщение, а одностороннее воздействие.

В какой-то степени ощущение диалога возникает в зрелищном искусстве эстрады или цирка, потому что зрительская реакция влияет на характер и качество актерского исполнения. Это естественно. Весь процесс изготовления актерского произведения искусства происходит на глазах у зрителя. Присутствие при этом процессе составляет один из основных элементов зрительского наслаждения, и раз это так, актер, певец или акробат не могут не ощущать реакции тех, кому они свое произведение адресуют.

Те же ощущения возникают и у исполнителя музыки, если при этом присутствуют слушатели, но и тут говорить о возникновении настоящего, равного для обеих сторон диалога невозможно.

Какова бы ни была реакция на спектакль, симфонию, картину, скульптуру — одним словом, на любое произведение искусства, само оно по самой своей сути всегда монолог.

Но и монолог обязан быть понят, иначе это уже не монолог, а «глас вопиющего в пустыне». Всякое понимание предполагает знание языка, то есть суммы тех аксиомных элементов, которые не требуется «понимать». Они изначально знаемы.

В речевом языке этими элементами являются безусловные понятия.

В языке искусств это безусловные ощущения. Физические или психологические.

С помощью цвета, форм, объемов, фактур, звуков, образных фраз, жестов, движений создатель произведения искусства, его автор, вызывает у воспринимающего ощущения, выработанные его жизненным опытом при встрече с синим и желтым, прямым и кривым, огромным и маленьким, громким и тихим, резким и мягким, быстрым и медленным, ритмичным и неритмичным. Эти аксиомные ощущения автор ставит в новые комбинации, сталкивает, противопоставляет, усиливает повторами, продлевает или нарушает, возбуждая у воспринимающего эмоции, часто совсем не поддающиеся словесному определению.

Зрительный мир человека заполнен вертикалями деревьев, горизонталями веток, кривыми краями облаков, косыми лучами солнца.

Научное определение линии — это след движения точки в пространстве. Но понимает ли это человек или нет, знает ли он геометрию или нет, ощущения вертикали, горизонтали, прямой, кривой, угла, окружности — для него аксиомы с двухлетнего возраста.

И вот художник берет эти аксиомы и начинает их повторять, противопоставлять, дробить, складывать, и возникает на стене, на коже или на ткани геометрический орнамент. И увидевший его другой человек останавливается в изумлении. Он понимает язык

говорящего, потому что знает все «слова» этой «фразы». Ни одно не ново и не непонятно, но он никогда не встречался с самой «фразой», с комбинацией этих «слов». Он в восторге, если это украшение одежды, он в испуге, если это заклинание над дверью, за которой живет бог.

Все вокруг человека разноцветно, но цвет в природе не существует отдельно. Он принадлежит предмету. Красная кровь, черный грач, желтый цветок, синее небо, зеленый лист, белое облако.

Человек раздавил пурпуровую раковину, выжал сок из растения, растер мел, уголь, глину и раскрасил стену, одежду, свое тело. Он взял цвет отдельно от предмета. Он столкнул зеленое с красным, черное с желтым, белое с коричневым. Он стал чередовать цветные линии и цветные формы плоскостей. Он соединил разные цвета и получил удивительные переливы. Он заговорил красками, и другие люди поняли его разноцветный монолог. Поняли потому, что каждый цвет был аксиомен для всех. Поняли и удивились, потому что отвлеченная от цветных предметов комбинация цветов оказалась новой, прекрасной, веселой, радостной или страшной, но тем более удивительной.

Все вокруг человека звучит. Копыта скачущей лошади, набегающие на берег волны, стон выпи, пересвист иволги, рев оленя, голоса людей. Интонацией звуков человек-обезьяна выражал свои чувства. Стонами, воем, рычанием, высотой крика. Но музыка возникла тогда, когда он овладел интонацией ритма. Когда возник первый ритмический монолог. Слова этого монолога — временны́е расстояния между звуками. Они аксиомны, потому что ритмичны и человеческий шаг, человеческий бег, и дробь дятла, и капель сосульки.

В Болгарии я встретил пастуха. Маленькой кривой палкой он бил по бубну. Такого виртуозного брека я не слышал ни у одного джазового ударника. Не только по технике, но и по силе эмоционального воздействия.

Бубен сам с собой разговаривал. Что-то умоляюще спрашивал, на что-то безапелляционно отвечал. Разговор переходил в спор. Все более и более азартный. Победа досталась отвечавшему, и, вероятно, поэтому он двинулся по неумолимой прямой все дальше, все точнее и одинаковее по ритмическому рисунку. Как пехота на марше, как неизбежность, как рок. Начинало колотиться сердце. Казалось, еще немного и выдержать будет уже невозможно. (Я испытал это впервые, когда услышал Седьмую симфонию Шостаковича.)

Рванулся темп бубна и вдруг, сменив ритм, понесся, как обезумевший табун. Резко и дробно. Он оборвался на всем скаку. Разрезал время паузой, превратившейся в угрозу неизвестного. Я думаю, что не только у меня, но и у всех, кто был тогда в комнате, перехватило дыхание. Раздался сухой, как выстрел, треск, и рухнула лавина. Она неслась, как булыжники с горы. Сталкиваясь и стуча друг о друга, они, казалось, вышли из всякого ритмического подчинения и когда отгремели, бубен зашуршал тихо, как осенние камыши. А потом взметнулся над головой пастуха и опять двинулся в путь, припадая синкопой, как хромой на костыль.

Не думайте, что пока бил бубен, перед моими глазами возникали камыши, скачущие лошади, инвалиды или горный обвал. Мне пришлось прибегнуть к этим аналогиям только для того, чтобы хоть как-нибудь передать те чисто физиологические ощущения, которые у меня возникли от бесконечного разнообразия ритмов.

Невозможность описать словами произведение искусства — фатальная трагедия искусствоведов. Ведь человек для того и берется за кисть или скрипку, чтобы сказать то, что другим способом сказать невозможно. Вот и приходится прибегать к аналогиям. Но в данном случае аналогии мне понадобились еще и для того, чтобы объяснить, что ощущение ритма аксиомно для каждого, так как каждый окружен его разнообразием. И никто бы не ощутил волнения от композиции ритмов, если бы их элементы не были знаемы.

А эмоциональное воздействие ритмического монолога бывает просто невероятным. Даже тогда, когда этот монолог пользуется минимумом ритмических фраз.

В Скопле, столице Македонии, я был в молельне дервишей. На полу, на своих собственных пятках, сидело человек двадцать молящихся. Против них в той же позе сидел мулла. Он раскачивался вперед и назад, как бы кланяясь. С каждым поклоном и с каждым откидыванием назад он произносил слово «Алла». Все молящиеся делали то же самое. Счет шел на две четверти: «И раз и

два, и раз и два — Аллà Аллà, Аллà Аллà, Аллà Аллà. Длилось это долго. Может быть, пять минут, может быть, десять. И действовало даже на меня, лишенного каких бы то ни было мистических ощущений, как гипноз.

Потом мулла сложил ладони корытцем и подставил под глаза, продолжая кланяться и говорить: «Аллà Аллá». Из глаз в ладони стали капать слезы. Прошло еще несколько минут, завороженных ритмом, и сперва один, потом другой молящийся сложили ладони корытцем и стали капать в эти корытца редкими слезами.

После этого началось не очень аппетитное прокалывание щек кинжалами, похожими на ресторанные шашлычные вертелы.

Я понимаю, что без религиозных чувств и веры в существование аллаха ни в какие ладони не заплачешь. Но и без завороженности ритмом тоже ничего бы не получилось.

Всякий религиозный обряд — от принесения в жéртву черного козла до святого причастия — это шаманство. Но то, что религия мобилизует для этого музыку, начиная от там-тамов и кончая Реквиемом Моцарта или Литургией Бортнянского, говорит не о силе религии, а о силе музыки.

Шаляпин вместе с хором и органом исполнял Ектенью Гречанинова. Если у того, кто слышал эту Ектенью, записанную на пластинку, не бегут по спине мурашки, то это вовсе не потому, что он лишен религиозных чувств, что похвально, а потому, что он лишен музыкальной возбудимости, что печально!

Ектенья эта не только потому так активна, что поразителен по благородству, пафосу и простоте дьяконовский речитатив Шаляпина, и не только потому, что этот речитатив Гречанинов положил на контрапункт органа (что не принято в православном богослужении), но еще и потому, что между куплетами речитатива, каждый из которых кончается фразой «Господу помолимся» и ответом хора, композитор выкинул такт. Шаляпин возглашает «Господу по...», а слога «молим-ся» только угадываются, потому что на первый же слог падает хор «Господи, помилуй, господи, помилуй, господи, помилуй», и сейчас же вновь возникает речитатив Шаляпина.

Этот проглоченный такт создает физически ощущаемую непрерывность — отсюда страстность мольбы.

Как экспресс между двумя большими городами. Летят под колесами стрелки на полустанках, дачных платформах, станциях. Есть только одна-единственная цель. От места до места. Человек—бог, без остановок.

Физическое ощущение мелодии и ритма у всех людей мира возникает с месячного возраста. Нет матери на земле, которая не пела бы колыбельную. И засыпает маленький человек не потому, что боится, как бы «серенький волчок» не утащил его в лес. Волка он и в глаза не видал да и слов еще не понимает, а вот магия мелодии и ритма, рожденного качающейся колыбелью, на него действует, и если мать ушла, не дождавшись, пока ребенок заснул, он сам начинает себя укачивать: «А-à, а-à, а-à, а-à...» — и засыпает.

Мать — это тоже аксиома. И входит в язык искусства как слово, как большое, но абсолютно аксиомное понятие, такое же врожденное, как и понятие «отец», «сын», как «зов пола» и все производные от него — любовник, муж, жена, ревность. Это биологические аксиомы ощущений, аксиомы языка искусств всех времен и всех народов.

В христианской религии бог един, но троичен в лицах. Бог «Отец», бог «Сын» и бог «Дух святой». Два первых понятия аксиомны и, следовательно, действенны в создании некоего единства художественного образа, а вóт «Дух святой» — это нечто предельно неаксиомное. Его еще нужно доказать. В искусстве «доказать» — это значит окружить аксиомными ассоциациями. В арифметике 2+3+4=х. Сложите и получите 9. В песне Солнце+Небо+Мама+Я=Х. Сложите и получится — Счастье.

Пробовали подбирать под «Святого духа» ассоциации: «неопалимая купина», «голубь», «треугольник». Не получилось. Так никто «Святому духу» и не молится. Это ведь в науке могут быть невообразимые, неощутимые и в то же время конкретные понятия. Такие, например, как «антимир». А в искусстве такого быть не может. Неизъяснимые чисто чувственные образы не только могут быть, но и есть, а вот неощутимых образов не бывает, потому что искусство—это и есть ощущение. А как же этого «Святого духа» ощутить, когда к предложенным образным ассоциациям он не привязывается — ни к «горящему кусту», ни к «треугольнику», ни к «голубю». Почему это? Разве голубь — это

не точное и не конкретное понятие? Не предельно аксиомное? Конечно, аксиомное, но аксиома работает только в том случае, если она вызывает ассоциацию, а для этого ее надо поставить внутрь «фразы», то есть в комбинацию с другими аксиомами.

В дохристианской греческой религиозной легенде именно голубь создал великолепный образ. До сих пор живущий и «работающий».

Голубка свила гнездо в шлеме бога войны Марса. Чтобы отправиться в сражение, надо выкинуть из шлема гнездо и, значит, погубить птенцов. Все тут аксиомно, и все получает ассоциации. Голубка становится матерью, птенцы детьми, шлем смертью. Марс не смог убить детей, и войны не было. Спасла людей не птица-голубь, а голубь-мать.

Мать — это куда конкретнее, чем «Святой дух». Вот почему его место в божественном триумвирате и заняла божья матерь. Любой религиозной человеческой матери до матери бога рукой подать. У обеих у них ребенок, «плод чрева своего». Вот и смотрят на образ божьей матери с младенцем и религиозные люди, пришедшие в церковь, и не религиозные, пришедшие в музей, и видят, в сущности, одно и то же. Мать и сына. Прекрасных в своем спокойном счастье, закономерном, человеческом, биологическом, земном. Разве не об этом говорит Леонардо да Винчи своей Мадонной Литтой и Рафаэль, разыгравший целую сценку, когда в гости к Христу пришел такой же счастливый, здоровый и веселый мальчик Иоанн.

А если и у человеческой матери ребенок умер, так тут ассоциации еще ближе к матери бога. Обе они сестры по горю, как при рождении были сестры по счастью.

Вот и смотрят люди на человеческое горе Марии, снявшей с креста замученного мертвого сына. Разве почти все безвестные иконописцы и известные художники мира, изображая снятие с креста, хотели сказать «нельзя убивать бога»? Нет, все они говорили: «нельзя убивать человека, нельзя отнимать у матери сына».

Вчера в газете я видел фотографию конголезской матери, стоящей на коленях перед расстрелянным сыном, и вспомнил Пьету Микеланджело.

В какие только позиции, в какие только соотношения с другими аксиомными понятиями не ставили все художники, все поэты, все писатели мира слово «мать», чтобы раскрыть в человеке те свойства и те черты, прекрасные или дурные, которые они хотели показать людям, которые они не могли не показать людям, потому что это и есть та творческая необходимость, которая рождает произведение искусства.

Толстой провел любимейшего им человека — Наташу — сквозь детский поцелуй в оранжерее с Борисом, сквозь шальной побег с красивым пошляком Курагиным (красивых Толстой не любил), сквозь любовь ее к Андрею (Андрей умер потому, что был слишком «правильным») и наконец соединил ее с самым любимым своим героем, и некрасивым и неправильным Пьером (для чего его пришлось развести с красавицей Элен). И все это для того, чтобы в конце романа Наташа, совсем не похожая на девочку, умевшую плясать русскую, и на молодую женщину, плачущую над телом Андрея, «растрепанная, в халате, могла выйти большими шагами из детской с радостным лицом и показать пеленку с желтым вместо зеленого пятна». Ребенок здоров. Дезинтерия прошла. Опасность миновала. Грязное пятно правильного, нормального цвета. Он здоров. Здоров. Это одно из самых прекрасных, самых пафосных, самых лирических мест русской литературы, принадлежащее величайшему писателю и величайшему гуманисту мира. И утверждают эти пеленки счастье женщины. Оно в детях. И оно прекраснее и сильнее всякого другого женского счастья.

А Тургенев, чтобы утвердить силу материнской любви, выставил против нее смерть. И мать победила. Только это была не женщина-мать, а птица. Рискуя быть растерзанной собакой, она, притворяясь раненой, с каждым прыжком, с каждым коротким перелетом уводила и уводила собаку от гнезда, в котором были ее дети.

Почему об этом рассказал Тургенев? Потому что понятие «мать» в этом случае предельно расширяется и корреспондирует ко всем матерям мира.

Во всех рассказах о зверях или птицах, кроме, конечно, научных исследований по биологии, поступки и ощущения животных ассоциируются с поступками и ощущениями людей. Если бы этих ассоциаций у писателя не возникло, он бы не стал писать. Даже самые натуралистические из этих рассказов, самые верные с точки зрения биологической, все равно в каком-то смысле обобщают свойства человеческие. Обобщения эти ста-

новятся очень широкими именно благодаря дальности ассоциаций. Чем дальше свет, тем шире луч. Вспомните благородство толстовского «Холстомера», рыцарскую преданность киплингского Рикки-Тикки-Тави, бескорыстную дружбу чеховской Каштанки. Вспомните есенинскую собаку, у которой человек отнял щенков, положил в мешок и утопил в реке. «А когда чуть плелась обратно, слизывая пот с боков, показался ей месяц над хатой одним из ее щенков... И глухо, как от подачки, когда бросят ей камень в смех, покатились глаза собачьи золотыми звездами в снег».

Это пьета. Только тут умер не сын бога, а дети собаки. Два конца далеких и, значит, очень широких ассоциаций. И тут и там это про всех матерей мира, на которых обрушилось самое страшное горе. Смерть детей.

Чтобы провести предельно обобщающие ассоциации, связанные с понятиями мать, отец, сын, ребенок, юноша, девушка, любовь, брак, Уолт Дисней создал целую семью оленей. И когда от человеческой пули погибает ланка и ее сын олененок остается один и бегает по лесу, и кричит, и зовет мать, он объединяет в себе всех сирот мира. Всех стран, всех национальностей. И когда рядом с ним возникает отец, огромный, сильный олень, он воплощает в себе всех отцов мира. Всех стран, всех национальностей.

Наверно, можно было бы составить словарь общечеловеческого языка искусств. Это был бы очень большой словарь. В него бы вошли аксиомные человеческие ощущения силы и высоты звука, ритмических расстояний, скорости, разности цветов, темноты и яркости, размера и формы; ощущения гладкого и шершавого, острого и тупого, холодного и горячего, душистого и вонючего, вкусного и противного, тяжелого и легкого, живого и мертвого; ощущения голода и сытости, половой притягательности и полового отвращения; любви к ребенку, любви к матери и любви к отцу, ревности, страха смерти. Он был бы огромен, этот словарь. И именно он позволяет многим произведениям искусства быть действенными на протяжении тысячелетий для людей, живших и живущих в разных странах, на разных континентах, говоривших и говорящих на разных языках.

Но это вовсе не означает, что всякое произведение искусства говорит на языке общечеловеческих понятий и ощущений, что все произведения искусства во всех случаях действенны и сильны.

Наоборот, каждое произведение искусства помимо общечеловеческого языка пользуется еще и языком «локальным», «слова» которого аксиомны только для людей данной страны, данной эпохи, данного общества, иногда, а вернее, очень часто даже для очень ограниченного круга людей.

И бывает так, что сила воздействия художественного произведения уменьшается, а то и вовсе пропадает при встрече с теми, у кого она не вызывает никаких эмоций, потому что в этих произведениях не аксиомы, а сплошные иксы.

Читать произведение искусства с подстрочником невозможно. Это не научный реферат.

Умерших произведений искусства, или частично парализованных, или находящихся в анестезии гораздо больше, чем мы думаем.

Мой отец, родившийся в южном городе Николаеве, рассказывал, что в детстве он никак не мог понять строчек стихотворения:

Выставляется первая рама,
И в комнату шум ворвался,
И благовест ближнего храма,
И говор народа, и стук колеса.

В домах Николаева не было двойных рам, и он решил, что, вероятно, кто-то попросту разбил стекло. В Петербург отец приехал, чтобы учиться в железнодорожном институте, который носит сейчас его имя. В конце апреля в его студенческую комнату пришел дворник и выставил первую раму. И вот тогда в комнату ворвались три следующие строчки: громкий разговор людей на тротуаре, церковный звон, железный стук извозчичьих колес по булыжнику. Весна! Вот, значит, что это такое — «выставляется первая рама»!

Когда я в детстве читал это стихотворение, мне все было ясно. Жили мы в Москве. В Сокольниках. В деревянном доме против каланчи. Улица булыжная. Колеса у ломовиков железные. На «храм божий», что стоит сейчас у входа в парк культуры, я вместе с другими мальчишками сам собирал деньги. Это ведь было интересно. Бегали с кружками по улицам, входили в трамваи и собирали «на туберкулез», «на табак солдатам», «на голодающих», «на построение храма». И звонил потом этот храм ко всенощной громко и величаво, а ему отзывались другие. В

пасхальную ночь даже колокол Ивана Великого было слышно. Он первый начинал.

И когда весной в солнечный, сухой день приходил дворник и стамеской выковыривал присохшие за зиму рамы, а потом распахивал окно, все перечисленные поэтом шумы оживали. Единственно, что меня смущало, это «стук колеса». Почему только одно колесо? Когда у каждой пролетки и каждой телеги их по четыре. И тогда я представлял себе, что это, вероятно, какой-то мальчишка гоняет палкой обод от бочки. Это ведь для меня было тоже аксиомно.

В общем, стихи «работали» полностью. Все в них было слышно. Все в них было видно, и все означало — «весна». Наконец-то весна.

Мой внук родился в Москве. Живет в новом доме на новой улице. Окна в их квартире с двойными рамами. Правда, весной первая рама не «выставляется», а «расклеивается», но все равно процесс первого раскрытия окон происходит, и в комнату входят звуки улицы. На этом все параллели со стихотворением прекращаются. Для моего внука, который тоже, конечно, встретился с этими стихами, аксиомен в них только факт открытия окна. Все остальное предельно не похоже. Что это за благовест? Он никогда его и не слышал даже. Да и ближайший «божий храм» за десять километров от него, если не больше. Так он все равно не звонит. А что это за стук колеса? Если случайно на улице окажется лошадь с телегой, так это целое событие для всех окрестных мальчишек. И стучать колесам не по чему. Асфальт. И говор народа не очень-то слышно — десятый этаж. А что экскаватор и кран напротив скрежещут и тарахтят мотором, так это правда.

Конечно, внук мой понимает, о чем речь в этом стихотворении. Ему все-таки пятнадцать. Но «понимать» искусство — это совсем не достаточно. Это иногда даже оскорбительно. Искусство надо ощущать, а для этого ассоциации должны быть чувственными, эмоциональными, абсолютными. В искусство со справкой из энциклопедического словаря или цитатой из учебника не проникнешь. Оно гордое.

В молодые свои годы Московский Художественный театр поставил никому ранее не известную пьесу «Вишневый сад» способного писателя А. П. Чехова. Это было общественное событие.

Сравнительно недавно Московский орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественный академический театр СССР имени М. Горького вновь поставил знаменитую пьесу «Вишневый сад» великого русского писателя Антона Павловича Чехова. Это было театральное событие.

Особенно волновались те, кто когда-то видел первую постановку, а сейчас не попал на премьеру. Звонили по телефону счастливчикам. Спрашивали: «Неужели и вторая постановка так же прекрасна?»

А сравнивать спектакли было невозможно. И вовсе не потому, что какая-то роль оказалась исполнена хуже или лучше, чем раньше, и не потому, что хуже или лучше стали декорации.

Нет, вовсе не потому. А потому, что тогда спектакль был про тех, кто в зале, а сейчас про тех, кто умер. А в зале сидят другие. Выйдя в фойе, они обсуждают сейчас актерское исполнение и режиссерскую трактовку, а тогда в этом же фойе их отцы и деды спорили о судьбе русской интеллигенции.

В годы первой постановки «Вишневого сада» я был мальчишкой. У меня была тетка, молодая тетка. Почти девчонка. Маня Дурасова. Ее приняли в Художественный театр, и она стала играть Неродившуюся душу в «Синей птице». Мать Дурасовой была сестрой моей крестной матери «бабы Капы». У Дурасовых было имение на Пахре и в усадьбе — вишневый сад. У бабы Капы было имение рядом с Сухановом. Там и прошло мое детство. И Дурасовы и Голицыны (это фамилия бабы Капы) были дворяне. Как это и полагалось по чеховской драматургии, вполне обедневшие дворяне. Фактически имений у них давно не было, одни усадьбы. За столом у бабы Капы летними вечерами собирались разные люди. Сельская учительница, сельский врач, сын бабы Капы — инженер, дочери ее — одна врач, другая агроном, моя мама — городская учительница, мой отец — инженер, разночинец из провинции, его товарищ по институту — революционер Красин, студент Кобылинский — поэт-декадент, писавший под псевдонимом Эллис стихи, похожие на монолог чеховской «Чайки».

Приезжал однажды вместе с певицей Большого театра Савва Мамонтов. Я помню всех. Помню круглый большой стол. Керосиновую лампу, деревянные бревенчатые стены. Дружил я с Васей, сыном кучера. Теперь он полковник в отставке.

Однажды произошло событие. Вася прибежал и сказал: «Привели пеструю корову».— «Откуда?» — «Из дурасовского имения. Его продали какому-то купцу».

Потом вечером за круглым столом я слышал, как взрослые говорили: «Вишневый сад жалко». Его рубили сразу в двух местах: на берегу Пахры и на сцене Художественного театра.

Вот это и есть аксиомы времени. Все персонажи пьесы могли бы сойти в зрительный зал, а их места занять любые зрители. Изменились бы только фамилии. Ситуация осталась бы та же.

Какой грандиозной, действенной силой был тогда этот спектакль!

Можно восстановить постановку, но восстановить силу воздействия ее на зрителей нельзя.

Несколько лет назад я вспомнил о проданной дурасовской корове, испытав, как мне кажется, то же гражданское волнение, которое испытывали первые зрители первого «Вишневого сада». Это было в зале старого клуба Московского университета. Студентами были зрители. Студенты играли на сцене. И пьеса была о студентах. Драма Когоута «Такая любовь». Играли актеры замечательно. Героиней «Такой любви» была Ия Саввина. Теперь она всесоюзно известная актриса.

Но в антракте зрители обсуждали не актерское исполнение (хотя о нем, конечно, говорили), а проблему пьесы. Кто виноват в смерти девушки-самоубийцы? «...А вот у нас на факультете...» — «Что у вас на факультете?» — «У нас не лучше...» — «Что это за правило такое в МИИТе. Нельзя мальчикам ходить в девичье общежитие. Это же оскорбительно!»— «Витька вот так же скрыл, что у него в Калуге девушка есть...» — «Вы что думаете, это правильно, что нашу Валю Семенову в комитет комсомола вызывали?» — «А разные ханжи в газеты письма пишут».— «Ты не права, Света. Вернись к мужу. Сыну нужен отец».—«Как не стыдно...»

Вероятно, на первом представлении «Грозы» споры в антракте были не меньшие. А сейчас ходят в фойе по кругу и беседуют: «Тютькина не до конца раскрыла образ».— «Говорят, Ермолова была великолепна».— «Ну, таких актрис, как Ермолова, сейчас нет».

Неправда это. Такие актрисы, как Ермолова, сейчас есть, но чтобы так сыграть Катерину, как сыграла Ермолова, нужно, чтобы настоящие Катерины и Тихоны сидели в зрительном зале.

Трагедия неразделенной любви и при коммунизме останется, только разрешаться она и жизнью и искусством будет иначе. Сызнова. А если говорить про больших художников, так они всегда решают сызнова. Это уж свойство такое у искусства. Само оно явление общественное, а создание его каждый раз дело сугубо личное. И чем более личное, тем страстнее и активнее. Вот почему с одной меркой ко всем художникам подходить просто невозможно. Да к тому же и функции разных произведений искусства, даже принадлежащих к одному жанру, бывают абсолютно разными. Попробуйте-ка врубелевскую божью матерь подвести к рублевскому Христу, так они друг друга даже не узнают.

Самое вредное и, к сожалению, чаще всего встречающееся стремление — это предъявлять картине требования, которых сам художник к ней не предъявлял, а потом ругать его за то, что он этих требований не выполнил. Нет! Пожалуй, еще вреднее — это хвалить художника за то, чего у него и в мыслях не было.

Однажды очень симпатичный и безусловно эрудированный человек остановился перед автопортретом Рембрандта, на котором тот одной рукой держит бокал, а другой обнимает Саскию, сидящую у него на колене. Показывая на картину и обращаясь к группке восторженных девушек, человек сказал: «Смотрите! Вы видите, с какой стороны освещено лицо Рембрандта?» Девушки неуверенно ответили: «Слева» (они боялись ошибиться). «Правильно, слева. А почему?» Девушки в испуге молчали, понимая, что они профаны. «Потому, что слева находится Саския. Рембрандт хотел этим сказать, что вся его жизнь освещена Саскией». Девушки были счастливы. Они прикоснулись к тайнам искусства. Если бы они были одни, разве смогли бы они догадаться, почему свет слева.

Как мне хотелось сказать: «Не верьте, девушки! Это поклеп. Это неправда! Рембрандт никогда не занимался символикой света. Наоборот! Когда он сталкивался с символами, он «заземлял» их. Это же был конец XVI века. Победа в искусстве всего земного, простого, плотского. Свет был нужен Рембрандту только для того, чтобы вылепить руки, щеки, плечи, чтобы зажечь

вино в бокале. Вы лучше посмотрите, с каким мастерством это сделано! Смотрите, какая жирная у него охра и с какой простотой она превращается в тело».

Если бы можно было из Дрездена сразу перелететь в Лондон, я показал бы девушкам художника, который открыл свет. Великого Тернера. Только мы не стали бы брать с собой того, кто говорил про Рембрандта. Иначе я боюсь — он начал бы рассказывать, что Тернер для того затопил светом и море и небо, чтобы показать этим, как ничтожен перед богом маленький черный корабль. Нет, не думал об этом Тернер. Он был счастлив тем, что обнаружил, сумел показать освещенный воздух.

Тернер дал пропуск импрессионистам, и они напоили воздух солнцем. Не подпускайте к ним «толкователей». Они скажут, что тело обнаженной женщины в «Пикнике» Моне потому жемчужное, что художник хотел подчеркнуть ее нравственную чистоту.

На Джоконду уже невозможно смотреть. Если поверить всем биографам ее улыбки, то Леонардо должен был предварительно прочитать не только Достоевского, но и Фрейда. Как я буду счастлив, если подтвердится, что это не Джоконда, а совсем другая женщина, не имевшая повода для загадочных улыбок. Откажитесь от этой улыбки, дорогие посетители Лувра, и вы обнаружите великолепную живопись.

А если и не обнаружите, так не огорчайтесь, не «накачивайте» себя на восторг с испугу, как бы не отстать от образованных. Хватит массовых самовнушений. Количество восторгов не гарантирует качества живописи. Только самовнушением можно объяснить, что Айвазовский чуть ли не в национального гения превратился.

Цепная реакция восторга заставляет посетителей Третьяковки останавливаться в благоговейном восхищении перед огромным полотном «Явления Христа». Вот тут-то и обязан был бы экскурсовод остановить восторг и сказать: «Это замученная живопись. Это официальный диплом. В ней только половина, а может, четверть таланта Александра Иванова. Посмотрите вот сюда и сюда на эскизы художника к этой картине. Вот он где, настоящий Иванов. Посмотрите на маленькое полотно «Явления». Сравните с большим. А вот здесь, налево, голые итальянские мальчишки на солнце валяются. Это шедевр!»

В маленьком итальянском городе Бергамо около Милана есть маленькая пинакотека. Я не знаю, вернее, не помню, кто были собиратели этой пинакотеки. Во всяком случае, денег у них было куда меньше, чем у Сфорца и Медичи, и покупать они могли только маленькие, не заказные картины великих мастеров итальянской живописи. Может быть, это один из самых «сильных» музеев Италии.

Не могу объяснить, почему я больше люблю Мадонну Литту, чем Джоконду. Да и за что люблю, разве словами объяснишь? За пятку младенца, за пальцы его руки, за непостижимую тайну серого цвета, который светится теплом человеческой кожи, а если все это сложить, так придется сказать только — люблю за волнение, которое испытываю, глядя на эту удивительную работу великого Леонардо.

Но и Джоконду люблю, конечно, но совсем не удивлюсь и не огорчусь, если кто-то мне скажет: «А я не люблю». Ну и не люби, пожалуйста. Джоконды от этого не убудет. Вон Толстой, великий Толстой не любил Шекспира, а Чайковскому не нравился Верди.

Каждый должен встречаться с искусством самостоятельно, без гидов, без переводчиков, без клаки. И если у кого-то так и не произошла встреча с Державиным, Прокофьевым или Модильяни, не огорчайтесь и не жалейте этого человека. Все равно и на его жизненную долю придется огромное количество встреч с искусством. И больших и маленьких. Не волнуйтесь, если даже кто-нибудь скажет вам, что искусством он совсем не интересуется, за дело это занятие не считает и уверен, что «в наш атомный век», когда чудеса науки возникают на каждом шагу, говорить о значении искусства просто смешно.

Оставьте в покое этого человека. Дайте ему погордиться своей мнимой оригинальностью. В конце концов, это ведь тоже искусство. Все равно он, как и все люди, окружен и завоеван искусством. Податься ему некуда.

Искусство и вне и внутри нас.

Искусство — один из методов нашего мышления.

Искусство — это путь наших чувственных ассоциаций.

Искусство — это каналы, по которым сознание получает материал, выработанный кибернетической машиной подсознательного.

Уберите подсознание, и сознание высохнет, как пруд без родников. Уберите образное мышление и образное чувствование, и люди не сумеют даже улыбаться, а не то что разговаривать друг с другом.

Сколько слов в нашем языке хранят чувственную образность своего происхождения. Снегирь, подушка, зорянка, самовар, душегрейка, муравей (мурава — это трава), гроза, ливень, облако, похлебка... Продолжайте сами, и вам хватит этого занятия до утра.

Сколько образных иносказаний летит с нашего языка, а мы даже и не замечаем, что действуем на слушающих методом искусства!

Послушайте мам и нянь на бульваре: «...голубчик ты мой!.. мое солнышко... цветочек ты мой... пойдем домой, моя кошенька...»

Послушайте пьяных у пивного ларька: «Зараза! Сукин сын! Сволочь!» Постойте подольше и обнаружите, что необразных ругательств просто не бывает. Не верите? Возьмите Даля и почитайте.

А что мы делаем, когда про плохого начальника говорим: «дубина», про его жену — «курица», а про секретаршу — «финтифлюшка»? Никогда бы ни один писатель, ни один поэт не догадался написать басню, если бы не только до Михалкова, но даже до Эзопа все народы мира не пользовались басенно-иносказательным языком, определяя физические свойства людей и их характеры по чисто чувственным ассоциациям с явлениями природы или животными. Осел, лисица, медведь, кошка, шакал, мышь, барсук, орел, змея, лев, солнце, луна, скала... Этим басенным образам тысячи лет. И отказаться от образного мышления человек не может. Как и вообще не может жить без искусства. Оно во всем. В цвете галстука, юбки, в форме шляпы, чашки, стакана, рисунке обоев, в шторах на окнах, позывных радиостанций, в гимнах разных стран, в игрушках детей, в анекдотах, в спортивных праздниках, в демонстрациях и парадах, в речах политических деятелей. Текст такого сугубо политического документа, как «Коммунистический манифест», начинается с предельно образной фразы: «Призрак бродит по Европе...»

Сила искусства грандиозна. Влияние его на социальную жизнь общества невероятно.

Как жаль, что нельзя запрограммировать какую-нибудь счетно-вычислительную машину, чтобы она высчитала и определила роль искусства в борьбе народов, классов, каст, религий, в формировании принципов морали, в воспитании детей.

Если бы такая работа была произведена, с полной очевидностью выяснилось бы, что искусство может быть не только благом для человека, но и злом.

Искусство — это средство воздействия на человеческую эмоцию.

Эмоция не бывает нейтральной. Она может быть только либо на пользу, либо во вред. Сколько войн, сколько сражений начиналось молебствиями, песнопениями, крестными ходами. Сколько людей убито именем того самого Христа, который предлагал подставить правую щеку, если тебя ударили по левой. Сколько еврейских матерей, схватив детей своих, бежало из горящих халуп, спасаясь от погромщиков, в руках которых были топоры, факелы и хоругви с изображением еврейской матери Марии и ее сына Иисуса.

Как торжественно отвратительны, театральны были службы в католических соборах, возносившие благодарение богу за костер, на котором заживо сгорел Ян Гус.

Сколько гадости растащили по миру похабные анекдоты. Скольким людям они отравили первые поцелуи и первые любви.

Сколько паршивого, слюнявого, старческого секса лезет из вполне разрешенных или якобы запрещенных ночных клубов, в которых искусство стриптиза (а это тоже искусство) еще даже не самое пошлое.

Сколько неисчислимого вреда принесли и приносят чуть ли не девяносто процентов мировой кинематографии — пошлой, сентиментальной, садистской, да еще с претензией на мистическую философию. А сейчас к этому добавились каналы телевидения. Сколько невычислимого вреда принесли комиксы, вестерны, детективы. На их совести миллионы покалеченных детских душ, тысячи завербованных гангстеров.

Очень много зла принесло и приносит людям искусство, и потому так важно и так необходимо понять и ощутить, как грандиозна приносимая им польза. Мы никогда не узнаем, о чем каждый читатель советовался с Пушкиным, Толстым, Чеховым, Горьким, но советовались все, кто их любил. А таких миллионы. Сколько человеческих душ сформировали эти писатели, скольких людей уберегли от душевного растления, неверия в человека, от пошлости, кривляния! Сколь-

ких заставили задуматься о смысле их жизни и направили на поиски этого смысла!

А Гомер, Данте, Омар Хайям, Шекспир, Диккенс, Золя, Мопассан, Бичер-Стоу, Шоу, Марк Твен, Хемингуэй?

Маленькие дети, ложась спать, не хотят расстаться с любимой игрушкой, куклой или медведем. Не могут, потому что медведь этот уже давно стал живым. У каждого из нас есть такие же плюшевые медведи, с которыми мы живем и дружим, как с живыми, много лет. Может быть, всю жизнь.

Я люблю Наташу Ростову не меньше, чем любил ее Пьер, а Николинька Болконский стал моим сыном. Знаете когда? Когда сломал все сургучи и перья, слушая рассказ Пьера. Петя Ростов воевал в первую Отечественную войну и погиб. Мой родной сын воевал во вторую Отечественную войну. Был ранен и остался жив. Вместе с ним воевал сын поэта Антокольского и погиб. И вместе с ними воевал Теркин. Был их другом. Был другом всех солдат. Разве в силах мы вычислить, сколько сделал Теркин для победы? И если, не дай бог, опять будет война, Теркин, конечно, окажется на фронте. Даже если Твардовский и не напишет об этом. Теркин будет жить вечно. Пока живут на земле русские люди. Как вечно будет жить Швейк.

Я очень любил человека Соломона Михайловича Михоэлса, и я очень любил Тевье-молочника Шолом-Алейхема. Потом на спектакле Еврейского театра они соединились, и это было прекрасно, но любить я их продолжаю отдельно. Михоэлса как моего умершего друга, а Тевье — как живого, с которым я могу в любой момент встретиться. Я знаю, что Тевье будет жить и после того, как не станет меня. И будет таким же прекрасным и нежным другом многих.

Иногда на некоторых домах можно прочитать надпись: «В этом доме с такого по такой-то год жил и работал...», дальше идет имя человека. Иногда знаешь, кто был этот человек. Иногда нет. Но как это удивительно и невероятно, что среди нас до сих пор «живут и работают» и Одиссей, и Дон-Кихот, и Гамлет, и Анна Каренина, и Гаврош, и маленький Тимур.

Только что я услышал по радио, что больше тысячи американских негров арестованы в штате Алабама за желание зарегистрироваться на выборах. Среди них «живет и работает» бичер-стоуский Том. Старый, седой Том. Сколько он сделал для своего народа! И сколько ему еще предстоит сделать. Впереди не месяцы, а долгие годы борьбы. Он всегда будет старым и седым, но он никогда не умрет. И как это удивительно и как прекрасно, что среди нас «живут и работают» и египетская царица Нефертити, и тициановская Венера, и серовская «девушка с персиками», и «розовая девушка» Модильяни. И как это непостижимо, что среди нас живут и работают звуки, сочиненные Бахом и Мусоргским, Дебюсси и Прокофьевым.

Недавно в безлунную ночь я вышел в поле. Надо мной было небо. И сразу возник Ломоносов:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

От этих слов небо опрокинулось чашей, а звезд стало еще больше.

(Продолжение следует)

ЕЖДУНАРОДНЫЙ ОНГРЕСС ЦЕНАРИСТОВ

В конце октября в Лондоне состоялся конгресс исполкома Международной гильдии сценаристов кино, радио и телевидения.

Заседание конгресса, длившегося пять дней, открыл президент Международной гильдии американский сценарист Джеймс Уэбб. В работе конгресса принимали участие делегаты союзов сценаристов Англии, США, Франции, Швеции, Дании, Норвегии, Югославии, Польши, Голландии, Австралии, Финляндии и других стран.

На конгрессе присутствовал в качестве наблюдателя от Союза работников кинематографии СССР А. Каплер.

На заключительном приеме в честь Международной гильдии сценаристов с большой речью выступила министр культуры Великобритании госпожа Дженни Ли. С приветствиями выступили также лорд Виллис, лорд Арчибальд, Карл Формен, Эрик Пэйс, Говард Клюз, представители общественных организаций.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

А. ДОНАТОВ

На книжной «телеполке»

Все еще недостает специальной литературы, — сетуют порой кинематографисты. Что же в таком случае говорить телевизионистам? Правда, я по-прежнему твердо уверен в том, что литература, посвященная киноискусству, имеет самоважнейшее значение и для творческих и технических работников телевидения (кстати говоря, отдельные книги уже приобрели непосредственное практическое значение для их работы).

Со временем все больше обнаруживается огромное значение для телевидения кинематографического опыта в целом и сегодняшняя практика кино, в частности.

Книг, трудов, исследований, непосредственно посвященных телевидению, конечно, катастрофически мало. Взгляните на полку: небольшая стопка книг. Конечно, могло бы быть и больше, если бы, в частности, шире издавать переводы зарубежных авторов. Но и этого нет.

На «телеполке» стоят в основном необъемистые книги и брошюры. Правда, мы знаем — создать содержательную, интересную брошюру куда сложнее, нежели большой, но водянистый труд. Пример тому — полная активных мыслей, трепетная по существу затронутых проблем, своим духом соответствующая практическим поискам телевидения книга Вл. Саппака. У нас таких книг мало, впрочем, их просто больше нет.

Назрела необходимость подытожить опыт телевидения, разглядеть его «историю», близкую, но бурную. Ведь оно не так уже зелено, как обычно об этом говорится. Ему уже «стукнуло» добрых три десятка лет.

Сколько за эти годы было сделано «впервые»! Сколько существенных уроков! Из них следует извлечь пользу. Тем более что порой в бурной повседневности телевидения забываются вчерашние события.

Восполнить этот пробел на книжной полке призван справочник М. Глейзера «Радио и телевидение в СССР. 1917—1963. (Даты и факты)»*.

Замысел отличный, имеющий абсолютно актуальный характер. Но, к сожалению, воплощение замысла оказалось не на высоте.

Прежде всего огорчает отсутствие единого метода в обрисовке тех или иных фактов на пути становления радио и телевидения. В одном случае автор склонен сухо констатировать, в другом — анализировать, в третьем — эмоционально комментировать (при этом во всех случаях литературная сторона дела оставляет желать много лучшего).

Не берусь судить о той заметно большей части книги, которая относится к развитию радио. Нам важно сосредоточиться на телевидении. Здесь удивляют и отсутствие соразмерного отбора фактов и отсутствие «связи времен». Подробное рассмотрение отдельных фактов, близких к нашим дням, сказалось на других годах, важные события которых опущены, а порой жизнь телевидения совсем не отражена в книге.

Смело могу утверждать, что телевидение в той его огромной части, которая связана с наукой, техникой, то есть касается материально-технической базы творчества, отражено в книге плохо, ибо мы мало что находим в ней о техническом развитии телевидения, о новых его шагах, о достижениях изобретателей и инженеров, о широком внедрении телевидения в быт и труд. А такое, к примеру, огромное событие, как введение в повседневную практику видеомагнитофона, отмечено походя, лишь в связи с открытием телевизионного театра. Между тем трудно переоценить значение видеомагнитофонной записи телепрограмм в условиях нашей необъятной страны. С вводом этого

* Изд. Научно-методического отдела Госкомитета Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению, М., 1965.

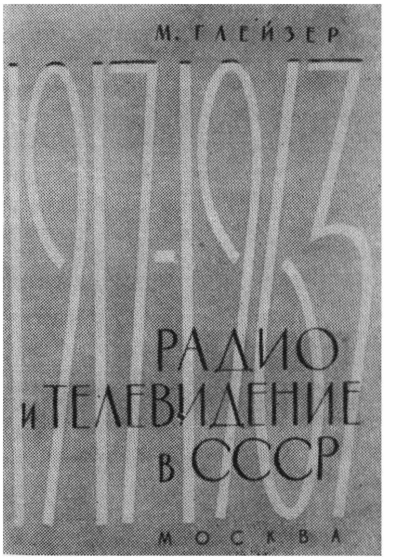
замечательного новшества московское событие стало доступным и для зрителей любой части страны в любое удобное для просмотра время. Не говоря уже о легкости «консервации» самых различных интересных моментов нашей жизни.

Может быть, дело обстоит лучше с отражением событий в жизни телевидения, развивающегося как средство информации и пропаганды, как искусство, наконец? Нет. В книге даже не упомянуты имена людей, внесших огромный вклад в становление телеискусства. А ведь за каждым событием — ценнейшие дела пионеров телевидения.

Вот пример. «Вступила в строй — имярек — студия телевидения» — такой сухой фразой отмечает автор события в общественной и культурной жизни страны. За этими событиями — народная инициатива, которая, слившись с государственным строительством, способствовала пуску в короткий срок десятков телецентров. Мне посчастливилось в 1957 году посмотреть работу Одесской телестудии еще на базе учебного телецентра кафедры телевидения Одесского электротехнического института связи. Создатели этой телевизионной ячейки — инженеры, техники, студенты — и первые творческие работники — подлинные энтузиасты, патриоты нового дела. Разве не достойны они иной записи в «летописи» телевидения, нежели холодная: «вступила в строй...»?

Не найдем мы в книге имени В. Н. Шароевой, руководившей Центральной студией телевидения с основания ее в течение ряда лет. Ведь именно в 50-е годы были брошены семена множества видов и жанров телевидения, пышно расцветших затем. Шароева, отнюдь не кабинетный руководитель, сама смело осваивала не изведанные, не тронутые еще целинные просторы телевидения и всемерно помогала активной творческой инициативе сотрудников. Она стремилась установить широкие практические и творческие контакты телевидения с кинематографом. Уже в 1953 году телевизионные операторы И. Красовский и А. Аронов, взяв кинокамеры, снимали для телевидения, в частности для журнала «Юный пионер», первые документальные и хроникальные сюжеты и очерки. Несколько позже на ЦСТ начали работать кинооператор С. Рубашкин и его помощник Д. Зайцев, немало сделавшие для поисков и определения особенностей киносъемки для телевидения, для решения принципов композиции, света, монтажа, наконец, обработки пленки применительно к телеэкрану. В 1951—1952 годах Шароева завязала контакты с киностудиями, тотда и появились первые фильмы-спектакли, первые телефильмы — дело, ставшее сегодня важнейшим и перспективнейшим в телевидении страны.

Забегая вперед, отмечу, что в книге М. Глейзера даже не упомянуты важнейшие вехи в становлении телевидения, такие, как создание секций кинотелевидения в Союзе журналистов СССР (1958), телевидения в Союзе работников кинематографии СССР (1960), как организация на «Мосфильме» творческого объединения телевизионных фильмов (1960).



Как можно было не вспомнить в книге режиссеров С. П. Алексеева, снявшего первые телефильмы, много лет бывшего главным режиссером литературно-драматического вещания ЦСТ; А. А. Дорменко, принесшего в телевидение высокую культуру истинно творческого труда, с охотой передававшего свой опыт молодым коллегам; ветеранов Н. О. Бравко, Б. П. Тамарина — опытных кинематографистов, проведших по телевидению каждый более тысячи оригинальных передач; А. Г. Зака, открывателя многих тележанров, в том числе телевизионной периодики, программ с продолжением...

Забыта автором книги диктор Ольга Чепурова, слишком рано ушедшая от нас. Всеобщая любимица, она осталась в памяти телезрителей, в её дикторском труде были те находки и открытия, которые ныне стали достоянием десятков ее последовательниц, сотоварищей по профессии.

В книге не упомянут первый вгиковский «набор» телевизионистов. А ведь за двенадцать-тринадцать лет выпускники ВГИКа Г. Холопова, М. Маркова, И. Миронова и другие выросли в ведущих режиссеров телевидения, сделавших немало запомнившихся телевизионных программ. Нет в ней ни слова об авторах, сделавших на телевидении много интересного, открывая вместе с режиссерами и редакторами оригинальные формы, осваивая все новые и новые жизненные материалы. И. Кузнецов, И. Зверев, А. Леонтьев, И. Ольшанский, И. Беляев, Л. Золотаревский, В. Азарин, М. Рейдель, А. Шапиро, М. Яковлев, С. Муратов, А. Аксельрод, А. Тольский — можно ли говорить о последних пятнадцати бурных годах телевидения, не упоминая этих сценаристов, многие из которых прочно связали с теле-

видением свою судьбу. Можно ли говорить о телевидении, не упоминая о делах Л. Глуховской — пионера общественно-политических программ, Н. Успенской — зачинателя литературно-драматического вещания, А. Григоряна, начинавшего научно-познавательные передачи, И. Малец и А. Вольфсона—стоявших у истоков детского телевещания, А. Алексеева, кому во многом обязаны своим появлением молодежные и спортивные программы. Редакторы телевидения, они в течение многих лет являются организаторами телевизионного вещания, вдохновителями его, выдумщиками, постоянно ищущими творцами. Без них, без их дел, без найденных ими, подготовленных и выпущенных оригинальных программ нет полного и верного представления о нашем телевидении.

Между тем в справочнике, как событие, преподнесена, к примеру, демонстрация таблицы выигрышей Государственного трехпроцентного займа. «Передача вызвала много откликов,— пишет автор.— Москвичи по телефону просили уточнить номера, сообщали о своих выигрышах». О телезрителях на страницах книги ничего более интересного не найти. Однако активное участие масс в жизни нашего телевидения стоило бы отразить. И, конечно, не в связи со случайными показами таблицы розыгрыша (быстро, кстати, прекращенными), а в связи с подлинно телевизионными оригинальными программами.

В справочнике подробно говорится о телепостановке «Менделеев». Здесь можно найти и имена автора пьесы, постановщика спектакля, даже упоминание о годах жизни ученого. Между тем это был слабый спектакль, несмотря на участие Л. Свердлина в заглавной роли (об этом, кстати, не сказано). А главное, этот спектакль был далеко не первым и не единственным в таком важнейшем разделе работы телевидения, как самостоятельные спектакли и постановки. В этой области за прошедшие годы были подлинные удачи. В частности, работы ленинградцев «Белые ночи», «Кюхля», «Как мимолетное виденье», литературный театр Ленинградской студии с его интересными и плодотворными поисками путей развития теледраматургии. Об этом в книге ни слова.

Думается, М. Глейзер нетребовательно подошел к отбору фактов. По всей видимости, он не отдал себе отчета в том, что этот справочник становится важнейшим подсобным материалом для историка.

Разве не превратное создается представление о нашем телевидении без упоминания имени Ираклия Андроникова, впервые дерзнувшего в свое время на сорокаминутное выступление. Связи И. Андроникова с телевидением вышли далеко за рамки телепередач. Участник разных программ, создатель оригинальных телефильмов, он много сделал и для становления теории телевидения. Выступления И. Андроникова в печати, главы, посвященные телевидению в его книгах, во многом определили подход к телевидению как к делу огромной важности, способствовали его становлению. Нет в книге имен других мастеров литературы, искусства, немало сделавших для телевидения, не найдете в ней артистов И. Ильинского, С. Образцова, писателей К. Чуковского, Е. Рябчикова, Л. Кассиля; режиссеров М. Ромма, Алексея Попова, Г. Товстоногова, М. Шапиро, В. Плучека; операторов М. Магида и Л. Сокольского, Д. Фастовича, В. Яковлева и других, выступавших много по телевидению и о телевидении, работавших для телевидения, активно помогавших становлению молодого искусства, выявлению его особенностей, самобытности.

Книга молчит и о пионерах научного поиска, о первых телевизионистах, получивших ученые степени за работы в области телевидения,— о Р. Борецком и А. Юровском.

Таков далеко не полный перечень тех фактов и дел (только Центрального телевидения), которые оказались обойденными в сборнике «Радио и телевидение в СССР».

Резюмируя сказанное, приходится, к сожалению, констатировать, что сборник М. Глейзера не выполнил своей главнейшей задачи — служить совершенствованию телеискусства.

●

Хорошо помню, как в начале 50-х годов на Шаболовку по нескольку раз в день приезжали группы экскурсантов. С. А. Захаров, ныне режиссер теленовостей, подтянув туже узел галстука, показывал, «как же это происходит». Любопытство было всеобщим. Тогда же, в 1954 году, появилась и книжка режиссера С. П. Алексеева и инженеров Л. В. Кубаркина и А. А. Лосева «Как проводятся телевизионные передачи». Прошло более десяти лет. Уменьшился ли интерес? Нет! Он растет. Более того, он изменился качественно. Любопытство уступило место подлинной заинтересованности. Телевидение ныне стало делом масс. Эта мысль проходит в недавно вышедшей книге «Об искусстве телевидения» А. Юровского*. (этой мысли, к слову сказать, недостает в сборнике «Радио и телевидение в СССР», где она могла бы иллюстрироваться весьма убедительно и разнообразно).

Книжка «Как проводятся телевизионные передачи», которую я упоминал выше, была первой

* А. Юровский. Об искусстве телевидения, М., «Знание», 1965.

зарисовкой работы профессионального телецентра, «Об искусстве телевидения» А. Юровского — итог большого опыта. Характер обеих — экскурсия по павильонам и аппаратным телецентра и рассказ о телеискусстве. А. Юровский обладает практическим знанием телевидения, он активно работал во время своеобразного периода роста нашего телевидения, который можно назвать периодом «первоначального накопления», а также нового периода мощного развития телевидения. Поэтому книжка привлекательна освещением избранной темы как бы изнутри, то есть человеком, хорошо знающим дело.

Автор стремится теоретически обосновать особенности самого молодого искусства, сформулировать основные положения его специфики. Это важно для того, чтобы избавить повседневную практику от эмпиризма, случайности, повторения пройденного, от изобретения изобретенного. Выводы удаются. Особенно в связи с тем, что автор закономерно, с моей точки зрения, определяет телевидение наряду с кино как искусство экранное.

В своих статьях, выступлениях М. И. Ромм, так же как Вл. Саппак в книге «Телевидение и мы», ставит под вопрос утверждение: телевидение есть искусство. Мне кажется, что маститый кинорежиссер подзадоривает своих телевизионных коллег, поддразнивает их, педалирует свои сомнения, основанные на том, что пока нет крупных самобытных произведений, могущих утвердить телеискусство. На Вольной трибуне IV Московского кинофестиваля М. Ромм, уверенный в превосходстве киноискусства, сказал: «Конкуренция телевидения — это прекрасно...»

Что ж, для затянувшегося самоутверждения телевидения несомненно имеются причины объективного порядка. Действительно, негатив телеискусства проявляется крайне медленно. Но, кажется, некие черты уже пропечатываются. Позиции наблюдающих за этим процессом разные. Вл. Саппак как бы говорит в своей книге: задумайтесь, товарищи!.. Какое у вас в руках огромное, интересное, сложное, тонкое дело!.. М. Ромм упорен: пока не вижу!.. В книге «Об искусстве телевидения», основываясь на опыте, нечасто радовавшем нас, но поучительном, автор выкристаллизовывает главное. Он говорит о том, что в центре внимания телевидения находится человек, человек стал его объектом, его «материалом», предметом его исследования. А. Юровский анализирует это положение всесторонне, выявляет потрясающее богатство телеэкрана, обнаруживаемое в этом его ограничении. Автор убедительно разбирает особенности документальных и художественных программ, а также условия их просмотра.

Можно только пожалеть о том, что ход мысли автора не подтвержден интересными примерами из практики. От этого разговор об искусстве телевидения сделался суховатым и — если угодно — излишне определенным. Недостает рассуждений, полемики, гипербол, предположений. В телевидении все бурлит. А стиль книги излишне спокоен, размерен.

Когда А. Юровский говорит об «эффекте присутствия» применительно к телевидению, он напрасно опускает важную тему общения человека на экране с телезрителями. А ведь именно общение, а порой и только оно вызывает контакт зрителя с теми, кого он видит на телеэкране, их взаимодействие, взаимопонимание, сопереживание, то есть в конечном итоге — «эффект присутствия». Жаль, что стремления к такому контакту недостает стилю автора этой очень нужной книги.

●

Итак, на книжную полку встали еще два сочинения, посвященные телевидению. Вот в общем и вся специальная литература о телевидении, выпущенная в 1965 году. Этого, конечно, очень мало, и это ни в какой мере не отвечает повседневно растущему читательскому спросу на книги по проблемам телеискусства.

Так и не затронуты пока в нашей литературе важнейшие и интереснейшие вопросы, выдвинутые телевидением. Никто еще всерьез не исследовал телевизионную аудиторию во всех аспектах этого колоссального явления, не было попыток рассмотреть общественные функции телевидения, роль его в общении людей и так далее — целина уходит к горизонту...

Думается, не созданы условия для появления таких книг. Необходимо, чтобы активизировал свою деятельность и Научно-методический отдел Госкомитета по радиовещанию и телевидению и издательства «Искусство» и «Наука».

О телевидении пишут. Но очень мало.

Книги о телевидении очень нужны.

Галина КРАВЧЕНКО

Когда начинался ВГИК...

Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК) — старейшее, крупнейшее и уникальное учебное заведение кинематографистов. Кто из деятелей советского кино — да и не только советского — не побывал в стенах этого первого в мире киноуниверситета! У скольких участников Первого съезда советских кинематографистов можно было увидеть на груди металлический кинокадр — значок ВГИКа!

Когда перелистываешь списки выпускников ВГИКа, то без труда обнаруживаешь имена крупнейших режиссеров, актеров, операторов, художников, киноведов, критиков, экономистов, организаторов производства. Здесь представлены почти все профессии и все жанры кино: игровое, документальное, научно-популярное. Здесь на учебных скамьях можно встретить посланцев из всех наших братских республик, из других стран. И сколько увлекательного, поучительного могут вспомнить «гиковцы» о годах, проведенных в стенах института.

Сегодня мы предоставляем слово студентке первого выпуска — киноактрисе Галине Кравченко.

НЕОБЫЧНЫЙ ЭКЗАМЕН

... Весна 1919 года. Мне было 15 лет, но я полагала, что мой жизненный путь определился: после занятий у М. Мордкина я была принята в старший класс Московского театрального училища, который вел А. Горский. Вероятно, я так и осталась бы солисткой балета в театре Зимина, куда я попала после окончания училища, если бы не случайная встреча.

Как-то, придя на работу к матери, я увидела высокого и худого, на мой тогдашний взгляд, не очень молодого человека с удивительными, останавливавшими внимание глазами. Он долго и пристально меня рассматривал, а потом нас познакомили. Это был Всеволод Пудовкин. Он поинтересовался моей профессией и тут же стал очень красноречиво уговаривать меня идти учиться в киношколу. Видимо, моя внешность показалась ему подходящей для кинематографа, и он не пожалел сил, чтобы завлечь меня перспективами нового искусства.

Но, замечу, уговорить меня было совсем нетрудно, так как я давно уже увлекалась кинематографом. Еще будучи в гимназии, я бегала на закрытые просмотры, которые устраивала фирма «Нептун» в Глинищевском переулке. Одна из моих ранних подруг — Нина Орлицкая — работала у директора фирмы Жана-Батиста Шассена, и с ее помощью я смотрела все киноновинки с участием знаменитого в те времена Макса Линдера и «золотую серию» с Верой Холодной, Лисенко, Мозжухиным, Максимовым, Полонским, Руни, Кованько, Баранцевич и другими задолго до того, как они появлялись на экранах.

Молодежь уже в то время любила кино и, думаю, не менее страстно, чем сейчас. Даже в балетных классах Мордкина, Масоловой и Горского кино было постоянной темой разговоров и споров. Нередко посещавшая нас замечательная балерина Вера Алексеевна Коралли была одной из «звезд» русского экрана, и ее слова, что «она одинаково любит балет и кино, и неизвестно, что больше», наверное, глубоко западали в души ее верных поклонниц. Потому-то я с радостью приняла предложение Всеволода Илларионовича и пошла на экзамен к В. Гардину.

Школа помещалась тогда в Леонтьевском переулке, и, помнится, в ней не было ничего, что говорило бы о кино, к чему я привыкла, бывая у Шассена. Удивил меня и «экзамен» Владимира Ростиславовича. Ни о чем не спрашивая, он ставил молодежь, пришедшую к нему, в рамку из досок, обитых черным бархатом, и освещал яркими лучами света. Получалось нечто вроде экрана. Экзаменующийся поворачивался в рамке, принимал различные позы, а Гардин внимательно смотрел, стараясь определить данные будущего ученика и то, как он будет выглядеть на настоящем экране. Для опытного Гардина такого экрана вполне хватало, чтобы определить пригодность внешних данных юноши или девушки для кино. Через несколько минут он произносил решение, которое обжалованию не подлежало.

Я тоже покрутилась в рамке, и Гардин тут же объявил, что я принята в школу. Однако заниматься я начала спустя несколько месяцев, когда школа уже стала называться Институтом кино и находилась

Отрывки из книги воспоминаний «Мозаика прошлого».

на Неглинной; Гардина не было, и я вошла в группу Льва Кулешова.

С тех пор все мы, учившиеся и окончившие это учебное заведение, считали себя и называли друг друга «гиковцами», несмотря на то, что ГИК несколько раз переименовывался.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ

Нужно было обладать большой фантазией, чтобы назвать учебным заведением то помещение, обстановку и вообще все те условия, в которых родился ГИК.

Зимой 1919/20 года это были две обыкновенные квартиры, разделенные лестничной площадкой в доме на Неглинной улице. По утрам нередко мы озадаченно собирались у заваленной снегом двери и начинали день с раскопок прохода. Зима стояла лютая. Чтобы натопить наши самодельные печурки, мы собирали где попало дрова, таская, если они «плохо лежали», разбирая заборы и бесхозные сараи. А тепло нам было необходимо, ибо занимались мы физкультурой, гимнастикой, балетом, фехтованием и т. п. в легких спортивных костюмах.

Средств для существования института было чрезвычайно мало: мы устраивали платные вечера для родных и знакомых, работали грузчиками на Белорусском вокзале, аккомпанировали в кинотеатрах, переписывали ноты, словом, делали, кто что мог. Тем не менее средств не хватало и большинство преподавателей работало бесплатно — из любви к искусству, с самым проблематичным расчетом на маловероятное будущее вознаграждение.

Любовь к кино — вот что поддерживало нас, вот что питало жизнь ГИКа в те трудные годы. Сегодня все эти трудности вспоминаются с волнением — ведь это была наша молодость, и в то же время с удивлением: как это можно было выдержать? Может быть, потому и запомнились разные анекдотические случаи, связанные с «материальными благами», что в общем мы жили крайне скудно. Так, однажды наши студенты, работавшие по ночам на маленькой нэповской фабрике, изготовлявшей чернила, нечаянно разорвали мешок с сахаром, шедшим на производство особо качественных чернил, и быстро растащили песок по карманам. После этого несколько дней мы «шиковали» — пили чай с сахаром на радость всего общежития.

Но так или иначе, а весь коллектив ГИКа упорно и успешно отстаивал свое существование. В 1923 году мы получили сравнительно большое помещение в Третьяковском проезде и смогли наладить более или менее нормальную учебу. Во всяком случае, будущие актеры и те, кто мечтал о режиссерской деятельности, смогли заниматься всеми необходимыми им дисциплинами. Введенные Кулешовым ширмы позволяли в какой-то мере строить кадр и разрабатывать кинематографические этюды.

Правда, у нас по-прежнему не было ничего от кинематографа — ни аппаратов, ни осветительной аппаратуры, ни лаборатории. Наши операторы бедствовали невообразимо. Чтобы научиться вращать ручку со скоростью полагающихся шестнадцати кадров в секунду и «держать» кадр, они делали из фанеры ящики, похожие по форме на аппарат Патэ. Проделав в них дырки, одна из которых изображала визир, а другая — объектив, и прикрепив сбоку ручку от граммофона, они «снимали» по секундомеру наши этюды. Шестеренка на ручке задевала при вращении за металлическую пружинку, и получался треск, похожий на работу настоящего киноаппарата.

Подсветкой служили обыкновенные электрические лампочки с сделанными студентами металлическими отражателями.

Все это относится к тому, что в те времена считалось павильонной практикой. На натуре приходилось ограничиваться фотоэтюдами. Зато фотозанятия вел такой великолепный мастер, как И. Боханов, впоследствии профессор.

Вообще надо сказать, что преподаватели у нас были замечательные, знающие и влюбленные в свое дело. Известный сценарист и теоретик В. Туркин, искусствовед Е. Сидоров, психолог и очень эрудированный историк кино Ф. Шипулинский, режиссер МХАТа Л. Баратов, актриса О. Преображенская, опытнейший оператор А. Левицкий, режиссер и оператор Ю. Желябужский и многие другие работали у нас безотказно, не жалея времени, и, как уже отмечалось, зачастую безвозмездно. Среди них были люди разных, иногда противоположных взглядов на методы обучения, но всех их объединяла любовь к молодому советскому кино, вера в него. В нас они видели тех, кто должен будет работать, кто будет создавать это новое кино. И мы отвечали им уважением, нередко любовью и тоже делали все, что могли, а иногда даже и больше.

Мне хотелось бы здесь вспомнить человека, оказавшего большое влияние на весь первый выпуск ГИКа, человека, фамилию которого сегодня помнят очень немногие.

В 1921 году появился новый преподаватель, который вскоре стал ректором,— Василий Сергеевич Ильин. Будучи беспартийным, он по поручению В. И. Ленина и А. В. Луначарского выполнял большие партийные и государственные задания. Ильин был одним из авторов проекта декрета о национализации фото- и кинопромышленности, подписанного В. И. Лениным. Будучи уполномоченным и заместителем председателя Коллегии, членом Художественного совета кинофотоотдела Наркомпроса, он также

вел большую преподавательскую и научно-исследовательскую работу, являясь профессором и первым ректором Государственного института кинематографии. Великолепный живописец и график, Ильин увлекся биомеханикой и системой Дельсарта, забросил живопись и пришел в ГИК учить нас физической культуре и выразительности движений тела. Одинокий и неустроенный человек, редкий бессребреник, Василий Сергеевич проводил с нами все свое время и увлек и нас Дельсартом. Мы оказались перегруженными тренировками, переутомлялись, но не сдавались. Личность этого необыкновенного человека, настоящего подвижника, оказывала на нас магическое действие, хотя в душе мы не могли не сознавать, что его система на неопределенно долгий срок откладывала овладение нами мастерством киноактера.

Другой наш преподаватель, Лев Владимирович Кулешов, не ослабляя внимания к физической подготовке студентов, старался как можно скорее ввести нас в производство, резонно считая, что только съемки могут быстро сделать из нас настоящих киноактеров. Кулешов уже имел серьезный производственный опыт: в дореволюционном кино он работал художником, в годы гражданской войны снял ряд интересных фильмов. Кроме того, он обладал весьма самостоятельным характером, так что скоро его разногласия с Ильиным кончились полным отделением его группы, образованием мастерской, имевшей большую автономию.

Жизнь показала правоту Кулешова. Именно из его мастерской вышли такие мастера советского кино, как Б. Барнет, Л. Оболенский, А. Хохлова, С. Комаров, В. Фогель, В. Маринич, П. Галаджев, В. Пудовкин, К. Градополов—будущий чемпион по боксу— и другие. Его мастерская создала и фильмы, занимающие видное место в истории нашего кино: «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону», наконец, «Великий утешитель», вошедший в золотой фонд мирового кино.

Я осталась в ГИКе в числе учеников Ильина, однако со всеми кулешовцами сохраняла самые близкие и дружественные отношения. Ведь мы были первыми. Так получилось, что, придя в киношколу еще в годы гражданской войны, мы формально окончили ее лишь в 1927 году: кто-то где-то никак не мог решиться выдать нам дипломы, хотя все мы давно уже стали профессионалами, а кое-кто, например В. Пудовкин и А. Головня, приобрели уже мировую славу. За эти годы к нам в ГИК приходило немало способной молодежи, но многие так же быстро и уходили. Я помню среди «гиковцев» Федора Бреста — тоже будущего чемпиона по боксу в наилегчайшем весе; Мишу Хрусталева — одно время моего партнера по танцевальной акробатике, изменившего кино ради эстрады; Леонида Асанова — ныне директора Московского ордена Ленина Госцирка; Владимира Плисецкого — ставшего известным эстрадно-цирковым акробатом, а в войну—отважным десантником-разведчиком, посмертно удостоенным высокого звания Героя Советского Союза; помню Александра Афиногенова.

Физическая подготовка, которую получали первые «гиковцы», была столь высокой, что почти все мы были настоящими мастерами спорта. Так, помимо Плисецкого и Асанова великолепными воздушными гимнастами были Мирон Марголин и Евгений Малышев. Вместе с ними одно время в полетах на трапеции на показательных вечерах ГИКа участвовала и Ада Войцик. И кто сейчас этому поверит? Отважным лавитором на трапеции был нынешний профессор и заслуженный деятель искусств, признанный метр советских операторов Анатолий Головня. Вадим Юнаковский, доцент ВГИКа и кандидат искусствоведения, автор многих книг по кинодраматургии, был любимым и способнейшим учеником Ильина и сохранил до сих пор поразительную точность жестов.

Вместе с Юнаковским преподает Григорий Широков — тоже ныне доцент и тоже студент нашего выпуска.

Девять «гиковцев», в их числе и я, окончили школу верховой езды ОСМКС («Общества строителей международного красного стадиона»), председателем которого был Н. И. Подвойский, и получили звания инструкторов. После этого мы постоянно принимали участие в парадах и военно-спортивных соревнованиях старшего комсостава. Я даже имела довольно много выигранных первых призов. Позже увлеклась авто-, мото- и, наконец, парашютным спортом.

Увлечение спортом определялось нашей убежденностью, что артист кино, в отличие от артиста театра, все должен уметь делать и работать без замены, без дублеров. Мы не могли и подумать, что станем сниматься, а кто-то за нас будет петь, прыгать, плавать, стрелять, скакать на лошади. Мы все делали сами. Так, в фильме «Веселая канарейка» мне пришлось по роли ходить по проволоке. Кулешов, давая мне роль, сказал как о чем-то само собой разумеющемся, что нужно научиться ходить по проволоке в совершенстве, так как никаких защитных средств не будет: под проволокой будут стоять столы и сидеть люди, изображающие завсегдатаев белогвардейского кабаре. И я научилась не только ходить по слабо натянутой проволоке, но и танцевать на ней. А однажды в Казани на съемках фильма «Булат-Батыр» нам удалось собрать массовку и уговорить женщин сниматься (по татарскому обычаю, они на лошадь никогда не садились) только после того, как я согласилась участвовать в скачках на ипподроме и выиграла их.

Но занимались мы не только биомеханикой и спортом. Не меньше внимания мы уделяли и актерской технике, особенно увлекаясь сюжетными игровыми этюдами. У нас стихийно образовалась своеобразная система: все учащиеся разбились на небольшие группы: из нескольких актеров, оператора и режиссера. Одну такую группу образовали режиссер-студент Юрий Леонтьев, я, Евгений Червяков и Андрей Файт. Наше трио актеров стало неразлучным и скоро получило почти официальное название «Кравчерфайт». Мы вместе занимались, выступали в концертах и снимались, когда это удавалось.

Леонтьев впоследствии стал режиссером и сценаристом. Файт — актером кино. Червяков, дебютировавший ролью Пушкина в фильме Гардина «Поэт и царь», оказался одним из интереснейших режиссеров. Уйдя добровольцем на фронт, он погиб в самом начале Великой Отечественной войны, и с ним погибли замыслы прекрасных, без сомнения, произведений киноискусства. Он был человеком, про которых говорят: «отмечен перстом божьим». Молчаливый, с огромным лбом, большими задумчивыми глазами, он оказывался талантливым во всем, за что бы ни брался.

Наше трио стало зачинателем и первого в истории ГИКа «капустника». Студент, а ныне режиссер и сценарист Иван Правов писал милые шуточные и пародийные стихи. Позже из них сложилась оперетта-ревю, музыку к которой создал Леонтьев. В нашем ревю без всякой пощады осмеивались недостатки в нашей жизни и учебе, персонажи и авторы некоторых отечественных и зарубежных фильмов, сомнительные таланты и неразборчивые поклонники. Студенты пели, танцевали, декламировали, разыгрывали мимические сценки. Это оказалось яркое представление, наполненное молодым озорством. Неожиданно оно стало пользоваться большим успехом, и тогда мы стали показывать его за деньги, которых всегда так не хватало ГИКу.

ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ С КАМЕРОЙ

Наше благоденствие в Третьяковском проезде продолжалось недолго. Вскоре у нас отобрали это помещение, и мы в буквальном смысле слова оказались на улице. Собираясь на ступеньках у закрытых дверей, мы вели грустные беседы и строили фантастические планы. Трудно сказать, как бы обернулось дело, если бы тогда директором ГИКа не назначили Андрея Ивановича Горчилина, старого большевика, политического руководителя и своего рода «комиссара» ГИКа, человека, которому все мы верили и которого уважали и любили.

Иначе относиться к нему было нельзя.

Простой рабочий, прошедший сложный жизненный путь, революционер-подпольщик, участник восстания 1905 года в Москве на Казанской железной дороге, затем политэмигрант, встречавшийся за границей с В. И. Лениным, он был и одаренным скульптором, любил искусство, а после революции пришел в кино. И, видимо, именно он добился, чтобы нам в 1924 году отдали бывший ресторан «Яр» на Ленинградском шоссе.

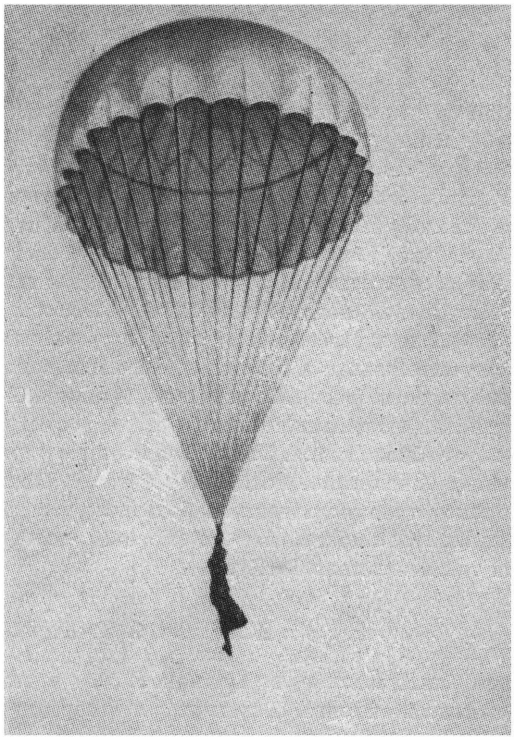
Правда, выяснилось, что на «Яр» выписано два ордера — нам и какой-то музыкальной школе. Но где там бороться с тренированными «киношниками» каким-то немощным музыкантам! Наши студенты организовали круглосуточное патрулирование и дежурство у дверей «Яра», поклявшись, что «враг пройдет только через наши трупы».

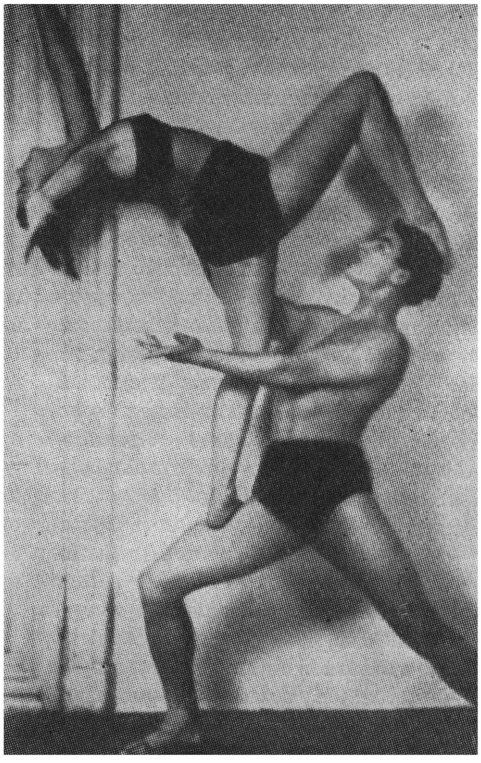
Трупов не было, и «Яр» остался за нами.

Основной огромный зал, где раньше кутили купцы и пели цыгане, мы использовали под гимнастический зал. Установили спортивные снаряды, под потолком повесили трапеции, натянули проволоку, отвели места для партерной акробатики. Здесь же устроили сцену и по вечерам иногда давали концерты и «ки-

Из фотоальбома Г. Кравченко

Артист кино должен уметь делать все...





«Солистка его величества».
Наташа—Г. Кравченко

нопредставления» для широкого круга зрителей. В подвале под залом устроили общежитие. Места хватило на всех.

Впоследствии все же половину нашего роскошного помещения пришлось отдать «Межрабпомфильму», пострадавшему от пожара. Но это было не так уж обидно, поскольку поделились мы «со своими». А во-вторых, и это главное, близость киностудии наконец-то связывала нас с производством.

Актерский этюд. А. Файт, Г. Кравченко, Е. Червяков

Уже в начале 20-х годов умный и дальнозоркий организатор производства «Межрабпомфильма» М. Алейников обратил внимание на ГИК и стал привлекать нас к работе в своей студии. Я лично впервые встала перед профессиональной камерой именно здесь, когда снималась знаменитая «Аэлита». У Алейникова начинали свой путь большинство «гиковцев» первого выпуска: исполнили свои первые роли, поставили первые фильмы.

Однако речь о первых работах в кино, хотя она и совпадает хронологически с учебой, нужно вести особо. Здесь же я хотела бы рассказать о совершенно уникальной съемке.

Как-то «Межрабпомфильм» получил из-за границы короткометражный научно-популярный фильм «Гипноз и внушение». Одной и притом важнейшей части, показывавшей усыпление человека голосом, не оказалось — не помню уж почему, по злому ли умыслу или случайно. Решено было эту часть доснять, и работу эту поручили только что пришедшему на кинофабрику Пудовкину.

А может быть, и даже скорее всего, он сам за это взялся. Нужно сказать, что Всеволод Илларионович всю жизнь интересовался психологией вообще и, в частности, теми ее областями, которые относятся к телепатии, внушению и т. п. Я помню, как он внимательно расспрашивал специалистов, анализировал случаи предвидения и предчувствия. Это был интерес исследователя, ничего, разумеется, не имевший общего с суевериями. И я думаю, что его фильм «Механика головного мозга» был не случайным, а закономерным результатом этого интереса.

Досъемку отсутствовавшей части консультировал известный психиатр Лифшиц, который предложил Пудовкину пригласить девушек, пригодных для съемки, с тем чтобы отобрать среди них лучшую для гипнотического сеанса. В их число Пудовкин, все время следивший за моей учебой и называвший себя моим крестным отцом, включил и меня. Я в то время обладала неиссякаемым здоровьем и все, что касалось нервов, называла блажью. И уж, разумеется, ни в какой гипноз просто не верила, однако к Лифшицу пошла. К моему удивлению, он легко усыпил меня и нашел наиболее подходящей «натурщицей» для съемки.

Съемка в присутствии таких величин, как Ганушкин, Россалимо, прошла благополучно, хотя потом до отвращения было противно видеть себя на экране сонной, безвольной и «ужасно» некрасивой. Пудовкин провел съемку за один день, уверенно, спокойно и легко. Это было в 1925 году.

Мне приходилось читать, что некоторые из историков в свое время обвиняли Пудовкина «в измене» кулешовцам. В этой связи надо заметить, что причисление его к группе Кулешова нужно считать очень условным. Он учился у всех, кто мог ему хоть что-либо дать, в том числе и многому у Кулешова. Но не следует забывать, что впервые он снялся у И. Перестиани в агитке «В дни борьбы», а первые свои шаги на режиссерском поприще сделал под руководством В. Гардина.

Пудовкин с самого начала стоял, если так можно сказать, несколько выше нас, первых «гиковцев». Он был старше нас, опытнее, увереннее и образованнее. ГИК ему был нужен, но не так, как нам. Достаточно сказать, что в то время когда все мы только начинали играть, он уже получил право снять «Мать», постановку которой на «Межрабпоме» заду-

мали еще в 1919 году и режиссера для которой никак не могли найти. И успех его бессмертного фильма совсем не удивил нас, хотя, конечно, в то время мы и не могли в полную меру оценить значение этой работы.

ВИЗИТ МЭРИ ПИКФОРД И ДУГЛАСА ФЕРБЕНКСА

Лето 1926 года мне запомнилось встречей со знаменитыми американскими киноартистами Мэри Пикфорд и Дугласом Фербенксом.

Сегодня трудно даже представить, какой поразительной популярностью в те годы пользовались некоторые артисты кино. Сказывалась ли в этом молодость нашего искусства, или же это был первый результат того его свойства, которое называют массовостью, или же это исходило от «неискушенности» зрителя, но так или иначе, это был период «актерского кино». Больше того, это было время настоящего «культа актеров». И среди всех «звезд» и «звездочек» на первом месте стояли, конечно, золушка-Мэри и бесподобный Дуглас, исполнитель ролей благородных героев, рыцарей без страха и упрека, непобедимых защитников обиженных и оскорбленных. Нет нужды скрывать, что и среди нас были мечтавшие о славе, осенявшей эту почти легендарную артистическую пару.

Узнав об их приезде в СССР, «гиковцы» решили выехать небольшой группой из Москвы, остановить на какой-нибудь станции поезд и устроить встречу

Встреча Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса со студентами ГИКа

И непременно все это заснять на пленку. Между прочим, на это нас толкало не только естественное для будущих кинематографистов уважение к старшим и прославленным коллегам, но и неблагоприятная обстановка, в которую неожиданно попал наш ГИК. Дело в том, что начальство Главного управления кинофотопромышленности вдруг сочло, что наш институт никому не нужен, а мы — студенты — ничего не умеем делать. Съемкой Пикфорд и Фербенкса мы хотели доказать обратное.

Группу для встречи американцев создали из шести очень молодых людей: заместителя директора института Юдина, секретаря парторганизации Хачатурьянца, режиссера Леонтьева, оператора Симбирцева и двух актеров — Андрея Файта и меня. Нас вооружили камерой, дали запас пленки и возможно приличнее приодели. Наставления, которые нам при этом давали, можно свести к нескольким словам: «Должны встретиться и снять встречу, не то...» — и следовали весьма красноречивые жесты.

Никто точно не знал даты приезда американских артистов. На Белорусском вокзале уже несколько дней толпились люди. Покупали перронные билеты; потом, когда они кончились, стали покупать билеты на дачные станции. Видя все это, начальник вокзала распорядился прекратить продажу любых билетов и пропуск людей на перрон, но, несмотря на это, вокзал все-таки и днем и ночью был переполнен людьми.

Мы с трудом выехали на станцию Кубинка. Но там выяснилось, что на такой маленькой станции пытаться остановить скорый поезд безнадежно, и мы двинулись дальше, на Можайск. Здесь мы решили, что это вполне солидное место для встречи: вокзал хороший, условия благоприятные.

Начальником вокзала оказался тоже молодой человек, влюбленный в кино, и уговаривать его долго не пришлось. Мы договорились, что он остановит скорый поезд на три минуты. За это время я должна была произнести речь на французском языке, а наш оператор — заснять эту встречу.

Все было договорено, но нам пришлось долго ожидать поезда, испытывая множество неудобств. Первым из них было то, что мы ни на минуту не могли уйти с вокзала, боясь пропустить поезд. Не могли пойти в город поесть и не могли ночью спать. Хорошо еще, что погода стояла великолепная, а если бы шел дождь, то мы бы совсем пропали со своим бессменным дежурством.

Мне, единственной женщине в нашей группе, было особенно трудно, так как во время бессонных ночей на жестких скамейках надо было сохранить свежее платье, чтобы иметь приличный вид при встрече гостей (с тех пор у меня сохранилось убеждение, что самая жесткая и неудобная вещь на свете — вокзальный диван).

Время тянулось бесконечно долго. Наконец после трехдневного ожидания стало известно, что поезд, к которому прицеплен салон-вагон Пикфорд и Фербенкса, проехал пограничную станцию Негорелое.

Мы тут же собрали находящийся на вокзале народ и снова стали ждать. Аппарат стоял наготове. Вскоре показался паровоз. Подойдя к станции, поезд словно бы нехотя остановился. Мы подошли к вагону, и Пикфорд и Фербенкс, несколько удивленные, вышли к нам навстречу.

Я произнесла речь и прикрепила свой «гиковский» значок к воротнику платья Пикфорд, а Файт свой — к пиджаку Фербенкса. Вася Симбирцев, наш оператор, все это время снимал.

Начальник вокзала, безумно довольный, что все это произошло на его станции, предложил нам сесть в этот поезд. Мы — не без приключений — вскоре оказались в вагоне Пикфорд и Фербенкса. Поезд тронулся.

Весь остальной путь до самой Москвы мы беседовали о кино, рассказывали о нашем институте. Я была за переводчика, и именно мне наша группа поручила пригласить Пикфорд и Фербенкса к нам в институт.

Когда поезд подошел к вокзалу и я выглянула вместе с Мэри Пикфорд в окно, то услышала крик из толпы: «Смотрите, наша Галка!» Это был, очевидно, кто-то из наших студентов, находившихся в бурной толпе. Из вагона зрелище было более чем странное. Гудела огромная толпа. Люди висели на заборах, стояли на крышах и даже друг на друге.

Если мы уже в какой-то мере могли трезво оценить Пикфорд и Фербенкса с профессиональной точки зрения, то у очень большого числа зрителей любовь к ним была неизъяснимой и безотчетной.

На вокзале собрались зрители определенной категории. Славу для актеров тогда у нас создавали «папиросники» и «ирисники», торговавшие на улице папиросами и конфетами «ирис» беспризорные дети и подростки. Это был народ шумный, энергичный и — мягко говоря — неорганизованный. Они и составили большинство заполнивших перрон. Когда Пикфорд и Фербенкс попытались выйти из вагона, толпа бросилась им навстречу. Испуганный Фербенкс схватил супругу на руки и поспешно вернулся в вагон. Любовь зрителей — великолепная вещь, но когда она проявляется так...

На «военном совете» был выработан план: проникнуть в город в обход толпы, плотно окружившей салон-вагон.

Фербенкс опять взял Мэри на руки и пронес ее по опустевшим вагонам до самого паровоза. Здесь он тихонько вышел с другой стороны состава на перрон. Выбежав из вокзала, он бросился в первую попавшуюся машину, которая оказалась старой развалиной, ужасной «антилопой-гну». А у главного входа вокзала их напрасно ждала роскошная машина.

В Москве никому из операторов не удалось снять встречу. Даже если бы Пикфорд и Фербенкс вышли из вагона обычным путем, все равно толпа не дала бы снимать. Поэтому наша пленка приобрела особенную ценность для хроники. Весь заснятый нами в Можайске материал вошел в киножурналы, и это, видимо, понравилось нашему начальству из ГУКФа и, возможно, сыграло какую-то роль в изменении отношения к нашему институту.

На следующий же день после приезда Дуглас посетил ГИК. Шумный прием закончился тем, что студент Владимир Плисецкий сделал стойку на шпиле одной из самых высоких башен нашего очень большого здания. Дуглас был потрясен, он признался, что на это бы не рискнул.

Конечно, это был не самый лучший способ показывать достижения наших студентов. Но, может быть, при встрече с голливудскими «звездами» он был единственно убедительным...

ПОСЛЕ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

В редакцию журнала поступило решение кафедры кинодраматургии ВГИКа, обсудившей статью Б. Добродеева «Право на профессию» («Искусство кино», 1965, № 8). Кафедра считает, что в этой статье правильно поставлен вопрос о более тесной связи учебы студентов-сценаристов с практикой советского кино.

Принимаются меры для улучшения существующего учебного плана.

В ближайшее время будет организован цикл встреч-бесед студентов-сценаристов с кинодраматургами.

Ставится вопрос о проведении систематической практики трех первых курсов при Первом творческом объединении «Мосфильма».

В ходе обсуждения на кафедре были поддержаны и другие предложения, содержащиеся в статье Б. Добродеева.

Такой он был

В первые я услышал об А. Я. Митлине в 1938 году.

— Встретил Митлина,— сказал кто-то из моих новых коллег- «гудковцев». — Чудесный дядька! — и, заметив на моем лице удивление, добавил: — Ах, да! Забыл, что ты не застал его в «Гудке». Он редактировал у нас «Рабкор транспорта».

— А сейчас?

— Газету «Кино» и журнал «Искусство кино».

Спустя два или три месяца приятель из газеты «Кино» поделился со мной:

— Вначале мы побаивались — что за человек новый редактор? Одно дело руководить газетой Уссурийской или Северной железной дороги, другое — разбираться в тонком искусстве кино... Нет, хороший редактор, не кланяется всем ветрам и мнениям. Линия у него партийная, принципиальная...

Позднее я все чаще и чаще слышал о Митлине добрые слова. Его считали человеком влюбленным в свое дело, умеющим загораться и увлекать.

12 августа 1941 года начальник отдела печати Главного политического управления РККА полковник Баев познакомил меня с А. Я. Митлиным в своем кабинете. В кресле сидел немного сутулый, болезненного вида, сугубо цивильный человек. Взглянув на меня с любопытством, он откликнулся:

— Выходит, вы к нам начальником отдела информации?

— Вроде так.

— В армии олужили?

— Нет, но я военный по убеждениям...

— Как-как? — расхохотался Митлин. — Ну что ж пошли тогда к интендантам за обмундированием...

Он был в то время ответственным секретарем газеты «На разгром врага».

«Ответственный секретарь? Начальник штаба? Мозг и главная пружина редакционного механизма? — думал я.— Зачем же этот больной человек на фронте? Его место явно в тылу». Однако уже в Орле, куда наш поезд прибыл после того, как гитлеровцы закончили бомбежку, мои сомнения улетучились. Стало ясно, что наш секретарь — человек не из пугливых.

Позже, в Брянске, в поселке Снежеть, где разместилась редакция фронтовой газеты, во время ночных налетов гитлеровской авиации Митлин вел себя так, словно полжизни провел под огнем.

Вместе со всеми он ставил, и довольно ловко, шалаши, вместе со всеми сколачивал нары в домике лесника, куда редакция перебралась на следующий день, вместе со всеми перетаскивал вещи. По сигналу воздушной тревоги он не спеша собирал оригиналы, складывал в папку, медленно выходил из домика лесника, становился под ближайшее дерево. Так же неторопливо после отбоя возвращался за кухонный, то бишь «секретарский» стол и брался за перо.

Всем нам нравилась его благожелательность. Наш сотрудник Иосиф Уткин написал хорошие стихи — Митлин с удовольствием хвалил их. Леонид Ленч придумал хорошую солдатскую шутку или едкую эпиграмму о фрицах — Арон Яковлевич спешил поздравить сатирика с удачей. Отдел информации где-то откопал и зло прокомментировал письмо битого фрица — Митлин находил доброе слово для сотрудников этого отдела. Если же у кого-то что-то не получалось, из секретарского угла раздавалось:

— Не робей, воробей,— орлом станешь! Давайте посмотрим вместе, авось что-нибудь придумаем...

И придумывали, доделывали, улучшали.

Только одному наш «отсек» откровенно завидовал:

— Вы все среди солдат, а я только вас вижу, вашими глазами гляжу на войну...— И тут же утешался:— Ничего, в сентябре и я смотаюсь в дивизию.

Это он сказал мне вечером 29 августа, а на следующий день был смертельно ранен.

30 августа в редакции объявили банный... вечер. Все отправились в Брянск. Митлин замешкался и поехал со второй группой. Он поспешил в типографию с материалами для специального номера, посвященного контрнаступлению Брянского фронта в направлении на Рославль, которое должно было начаться 1 сентября.

Неподалеку от Брянска водитель грузовика услышал гул вражеских самолетов. Шофер спрятал машину под тополями и вместе с другими побежал на луг.

Фашисты отбомбились и улетели, с луга вернулись все сотрудники редакции, кроме Митлина. Его нашли на краю огромной воронки с отрубленной до колена ногой. Погрузили в кузов и помчались во фронтовой госпиталь. Леонид Ленч разыскал профессора А. А. Вишневского, и тот сделал операцию.

— Кажется, мы опоздали,— предупредил представителей редакции хирург,— у раненого началось общее заражение крови...

А Митлин и в эти трагические минуты оставался верен себе. Увидев в операционной заместителя редактора, он спросил:

— Оригиналы нашли, доставили в типографию?

Через час после операции он вновь поинтересовался:

— Газета набирается?

Его заверили, что все в порядке, хотя на самом деле редакция заново готовила номер газеты.

Арон Яковлевич встретил беду с удивительным мужеством. Он не жаловался, не кричал, даже не стонал.

— Ну что ж! Ведь и без ноги можно жить и хорошо работать,— размышлял он вслух.

Поняв, что умирает, попросил врача, «как можно деликатнее» сообщить жене о несчастье.

— Не сразу... Сперва напишите, что я ранен, оперирован самим Вишневским и чувствую себя прилично. А потом, если случится худшее.

Это худшее случилось в ночь на 1 сентября. Сдало сердце, Митлина не стало.

Похоронили его на воинском кладбище, возникшем около госпиталя. Под сенью берез, у раздвоенной сосны насыпали холм, убрали зеленой хвоей, поставили деревянный обелиск. Товарищи собирались заказать каменное надгробье, но не успели — линия фронта отодвинулась на восток.

Недавно на могиле А. Я. Митлина был воздвигнут памятник героическому фронтовику-журналисту, бывшему редактору газеты «Кино» и журнала «Искусство кино».

Борис НОВИЦКИЙ

Уго КАЗИРАГИ

Италия, 1945—1965. Немного самокритики

Перед нами изящный том—«XX лет итальянской кинематографии». Он содержит статьи двадцати восьми авторов и выпущен Союзом итальянских киножурналистов, который этим юбилейным изданием отмечает двадцатилетие установления премий «Серебряная лента» и своего собственного существования.

«Серебряные ленты», как известно, представляют собой премии, которые итальянские кинокритики ежегодно присуждают произведениям отечественной кинематографии и лучшему иностранному фильму, вышедшему на экраны Италии в данном году. Эти премии называют «итальянскими Оскарами», однако такое определение неточно: по своей серьезности и значимости «Серебряные ленты» намного превосходят заокеанских собратьев.

Вот как, например, отзывается о них Микеланджело Антониони:

«Нередко в трудные минуты уныния присужденные моим фильмам «Серебряные ленты» помогали мне преодолеть малодушие и бескомпромиссно продолжать свой путь».

«Как и все значительное,— говорит Алессандро Блазетти,— «Серебряная лента» может иной раз показаться незначительной. Это случается, когда надеешься получить ее и остаешься с носом...»

«Серебряная лента» для меня,— утверждает Франческо Рози,— была и остается самой желанной наградой, пожалуй, даже более, чем все фестивальные и голливудские, еще и потому, что эта премия выражает мнение журналистов, людей независимых и хорошо разбирающихся в искусстве».

И, наконец, Лукино Висконти подтверждает:

«Считаю, что «Серебряные ленты» являются наиболее серьезной оценкой из всех возможных на сегодня в Италии. Такая серьезность объясняется тем, что они представляют собой выражение критического суждения высококвалифицированных журналистов».

К чему мы об этом говорим? А к тому, что если мы хотим иметь достаточно точное и объективное представление о пути, проделанном за последнее двадцатилетие итальянской кинематографией (и не только в узкотворческой области), то мы можем довериться оценке, которая дается фильмам, когда им присуждают «Серебряные ленты». Нельзя, конечно, утверждать, что и при этом никогда не совершалось несправедливостей или не было незаслуженного отсева, но все же «Серебряные ленты» со значительно большей достоверностью, чем, скажем, многие премии Венецианского кинофестиваля, отмечали пути развития, достижения, а также и отступления и поражения нашего киноискусства.

И здесь следует упомянуть об одной детали, которая мне кажется немаловажной. До 1960 года «Серебряные ленты» присуждало небольшое жюри из нескольких критиков, назначаемых Союзом киножурналистов. Однако пять лет назад была введена новая, более демократическая система, при которой все члены Союза при посредстве референдума выражают свое мнение о фильмах. Конечно, и эта система не лишена недостатков, однако она уже на практике показала себя лучше прежней. И действительно, самая вопиющая, «историческая» несправедливость, когда был подвергнут остракизму такой фильм, как «Земля дрожит», объясняется как раз узким составом жюри, на которое много легче оказать давление «сверху».

И вот теперь, когда у нас есть максимально демократическое в наших условиях жюри, состоящее из специалистов, фильмов, достойных «Серебряной ленты», становится все меньше и меньше... Итальянская кинематография переживает самый серьезный за эти двадцать лет кризис именно теперь, когда у нее есть зритель, готовый ее защищать. Конечно, кризисы бывали и прежде, более того, именно в результате их рецидивов и обнаружились дефекты организации кинопроизводства, которые

сменяющиеся правительства безуспешно пытались скрыть, многократно откладывая рассмотрение и утверждение нового закона о кино.

Все это может показаться парадоксом, но как раз парадоксальное положение и характерно для кинематографии истекшего двадцатилетия. Ведь самая передовая кинематография, самая ценная, с точки зрения исторического фона, на котором она развивалась, всегда должна была с боем прокладывать себе путь, сражаясь в рядах оппозиции, словом, никогда не имела спокойной жизни, как не имеет ее и поныне.

Таким образом, можно считать, что пребывание в оппозиции и есть в наших условиях естественное состояние тех, кто создает новые художественные и культурные ценности и всегда находится в поисках правды, пренебрегая соблазном компромисса или «приспособления».

Теоретически такая гипотеза вполне вероятна, что же до практики, то на примере Советского Союза и социалистических стран мы видели, что даже там, где основные условия творчества в корне изменились, полный или частичный отказ от творческого поиска, от правдивой информации наносил искусству неисчислимые потери.

Впрочем, наболевшие вопросы кино в Италии и в других капиталистических странах совсем в ином. Существует такое определение: «Фильм — это искусство, а кинематография — отрасль промышленности». И это совершенно верно. Кинематография — это промышленность или, по крайней мере, должна быть таковой. Если итальянская кинематография не сумела стать солидной отраслью промышленности, достаточно независимой и обладающей собственным рынком, промышленностью, которая могла бы по заслугам оценить таланты, работающие в ее сфере,— то это следует полностью отнести за счет политики, в результате которой она находится в состоянии перманентных кризисов, поскольку ее организационные формы по-прежнему остаются кустарными, хаотичными и авантюристическими.

Совершенно правильно утверждение, что в первый послевоенный период итальянский неореализм в кино, с одной стороны, представлял собой передовой отряд нашей демократической культуры, а с другой — был наилучшим посланцем, которого наша страна могла направить за рубеж, чтобы восстановить связи со всем внешним миром, утраченные за черные годы фашизма. Неореалистическое искусство было рождено антифашизмом и Сопротивлением, оно возникло благодаря усилиям творческих и технических работников кино, а не благодаря продюсерам. Выйдя на историческую арену, наши крупные продюсеры совершили большую ошибку, следуя антинеореалистической политике клерикальных правительств, а позднее также ошибочно пытаясь соревноваться с американской кинематографией на ее же плацдарме, используя ее же рецепты (ставка на кинозвезд, на «зрелищность» и т. д.). И все это вместо того, чтобы поддерживать— а это было вполне возможно — создание фильмов «в итальянском стиле», которые могли получить мировое признание и открыть перед нами совсем иные перспективы. Снимая один за другим фильмы совместного производства, мы пришли к мажоритарной системе (в пользу иностранцев, конечно), которая все более снижала наш творческий вклад в кинопроизводство и заставила больших режиссеров стыдиться своей работы. Здесь достаточно привести высказывание Витторио Де Сики:

«Нельзя винить продюсеров. Нельзя требовать, чтобы Карло Понти, например, рисковал 700—800 миллионами лир (столько теперь стоит постановка крупного фильма) без уверенности, что он сумеет их вернуть, или без естественной для дельца надежды получить прибыль. Поэтому мне и пришлось приспосабливаться. «Золото Неаполя», «Чочара», эпизод в «Боккаччо 70», «Вчера, сегодня, завтра», которые я ставил для Понти, с неизменным участием Софии Лорен, имели большой коммерческий успех, но в них нет выдержанности, а главное — души, которые были в моих первых работах. И это мучит меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить».

Может быть, по отношению к некоторым продюсерам типа Понти выражение «ошибка» и не подходит. Впрочем, его нельзя даже называть итальянским продюсером, так как он работает в основном за границей. Но вот наш продюсер Гоффредо Ломбардо прогорел на «колоссах», которые он ставил совместно с американцами (его крах вызвала постановка боевика «Содом и Гоморра», а не скромных фильмов, стоимость которых почти не отразилась на балансе). А Де Лаурентис, всесильный Де Лаурентис, видимо, и он испытывает трудности, коль скоро был вынужден несколько раз сокращать планы постановки своей «Библии» и уступить ее прокат американской фирме. И если он еще не прогорел, то только потому, что сумел добиться протекции неких министерских органов, которые содействовали строительству его новой киностудии «замкнутого цикла» (ныне он не прочь продать американцам и ее) и которые закрывают не один, а оба глаза, когда речь заходит о присвоении итальянского гражданства фильмам вроде «Библии», имеющим очень мало итальянского.

А что конкретно сделали для итальянского кино наши прокатчики и распространители? Ответить на этот вопрос им было бы крайне затруднительно. В действительности же при своей близорукости,

не видя дальше собственного носа и заботясь о своих личных и только сегодняшних интересах, они не сумели, а точнее, не захотели выработать какой бы то ни было политики в защиту нашего национального достояния. Более того, они сделали как раз обратное. Понемногу они уступили американским фирмам почти все ключевые позиции, чем помогли им разорить нашу государственную киносеть и наводнить страну голливудской продукцией. К счастью, Голливуд к этому времени и сам оказался в тисках внутреннего кризиса. Если бы не это обстоятельство, Голливуд, который как раз за истекшее двадцатилетие терял иностранные рынки один за другим, колонизировал бы итальянский рынок в еще большей мере, чем теперь. Впрочем, и сейчас из-за нашей лакейской политики и отсутствия солидной кинопромышленности он делает это почти в том же темпе, что и в первые послевоенные годы, годы разрухи.

«Сколько веревочке ни виться, а концу быть»,— говорят в народе. К сожалению, этим концом все еще не стало принятие нового закона о кино. Более того, в результате бесконечных отлагательств и компромиссов этот закон, коль скоро он будет наконец принят, станет очень похож на старый и если теоретически, в плане добрых намерений и принесет какую-то видимость нового, то фактически сможет лишь констатировать отчаянное положение нашей кинематографии.

Но все это относится к общей структуре нашего кино, к его организации. Что же касается наших творческих работников персонально, то здесь дело обстоит немного лучше. Настолько лучше, что в целом наше кино представляет собой сегодня нечто весьма неопределенное, состоящее исключительно из «персон». Так, у нас есть кино Феллини, есть кино Антониони, кино Висконти, Рози, Пазолини и других «индивидуальностей». Точно так же в области производства фильмов и даже их проката есть деятели большие и малые, есть независимые упрямцы и даже несколько просто смелых людей.

Но как организационные формы у нас застыли и почти не меняются, так и современное наше кино со всеми его «индивидуальностями» не представляет собой определенной школы, направления или тенденции, которые можно было бы хоть как-то сравнить с тем, чем для всего мира являлся неореализм в период его расцвета. Конечно, нынешние наши «индивидуальности» в какой-то степени являются продуктом неореализма и нет среди них никого, кто мог бы от него отречься. Однако ясно, что на смену новаторству и совместной борьбе тех времен, на смену изумительному энтузиазму, который для того далекого периода был так типичен, теперь пришли индивидуальные взлеты, находки, иногда даже гениальные, но не способные оказать решающее влияние на общее положение, «накалить атмосферу» до того предела, который был достигнут в период цветения неореализма. Известно также, что в истории надо расплачиваться за все. И мы теперь расплачиваемся также и за нерешительность левых партий, за невосприимчивость массового зрителя, за неподготовленность тех, к кому прежде всего честно и открыто обращался неореализм с призывом опереться на современное итальянское общество, с тем чтобы перестроить его. Но, как известно, были также силы, противостоявшие неореализму. И те, кто должен был его защищать, не делали этого достаточно энергично, хотя и не по своей вине.

Все же за двадцать истекших лет какой-то путь был проделан. И если мы двигались не к той цели, на которую позволяли надеяться наши ранние шедевры, то, может быть, итальянское общество двигалось по пути, указанному Конституцией и Сопротивлением? Увы, из средства выражения идей, из средства морального воздействия киноискусство мало-помалу превращалось в средство развлечения, отвлечения и развращения масс. Неореализм понемногу скатился к неоэкзотизму и неоэротизму. Лучший посредник общения людей шаг за шагом все более замыкался в себе и в своих самых оригинальных произведениях показал нам полное поэзии, но мучительное воплощение предельной разобщенности индивидуумов. И все же...

И все же, когда угроза полного регресса, угроза политического неообскурантизма нависла над итальянским обществом, наша кинематография сумела вернуться в первые ряды и поднять целый ряд тем, которые фашизм, клерикализм, а также и либерализм неизменно считали абсолютно запретными. Обращаясь к нашим дням, кинематографисты решительно осудили войну, прокляли фашизм, разоблачали скандальные махинации и неизменно обнажали вакуум, образовавшийся в сознании итальянского гражданина под воздействием христианско-демократического режима. Таким образом, мы вернулись к реалистическому показу — новыми средствами и в новом плане — итальянского общества, что в течение ряда лет строжайше запрещалось. Но тем временем многие слои самого итальянского общества подверглись дальнейшей коррупции и деградации. Вполне естественно, что и кино не могло не отразить этого прогрессирующего разложения; не отразить критически в честных фильмах и пассивно, с отвратительным любованием в фильмах бесчестных, порожденных лихорадочной погоней за наживой и отсутствием серьезно организованной кинопромышленности. И не то чтобы промышленность, достойная этого названия (в плане капита-

лизма, конечно), способна полностью устранить нависшую опасность. Голливуд, несмотря ни на что представляющий собой серьезную промышленную организацию, сегодня также вынужден перестраиваться и менять свод своих цензурных законов, отказываясь от некоторых традиционных запретов, лишь бы выжать и получить необходимый процент прибыли. Следовательно, наибольшая опасность заключается в лицемерии, потому что, например, трактовать «без предрассудков» в кино сексуальную тему лишь для того, чтобы найти новую возможность ухода от действительности,— это и есть самое настоящее лицемерие.

Однако и ситуация и проблемы, стоящие ныне перед Голливудом, совершенно отличны от наших. В то время как американское кино организовано таким образом, что может безнаказанно хозяйничать на итальянских экранах, наши фильмы почти не появляются в США. Когда же им это удается, то в барыше оказываются не наши кинематографисты и продюсеры, а американские импортеры. Достоверность такого положения подтверждают цифры. Положение крайне печальное, которое нельзя замаскировать никакими ухищрениями и которое довольно наглядно говорит о тупике, куда нас завела так называемая кинематографическая политика.

Мир меняет свой облик. За истекшее двадцатилетие новые континенты приобщились к кинематографической культуре, а наши отношения с Америкой по-прежнему остаются верноподданническими. Не говоря уже о других аспектах такого положения, в основе этой рабской зависимости нельзя не заметить резкого привкуса провинциализма. Это провинциализм, который, несмотря на внушительный расцвет кинофестивалей, смотров и специализированных роскошных изданий, характеризует не только деловые сферы, но и область культуры, что гораздо серьезнее.

И действительно, не было в зарубежной кинематографии такого течения, с которым Италия была бы ознакомлена так, как оно этого заслуживало. Быть может, только французская «нувель-ваг» встретила у нас достаточное гостеприимство, но с японским и индийским неореализмом, с английским «фри синема», американским «нью синема» наши зрители знакомились лишь от случая к случаю, да и то с большим опозданием и в целом совершенно недостаточно. Что же касается французского «синема-верите» или бразильского «синема ново» и современного «чехословацкого чуда», то они нашим зрителям совершенно неизвестны.

Конечно, фильмы Ингмара Бергмана, этого шведского чудесника, хотя и не полностью и вне всякой последовательности, все же появлялись на наших экранах. С большим опозданием дошли до нас имена таких польских режиссеров, как Вайда и Кавалерович. Но ни одного фильма из Германской Демократической Республики, ни одного румынского, болгарского, венгерского, китайского или кубинского фильма в прокат не выходило. Вместо замечательного фильма «Козара», с успехом шедшего на экранах Парижа, Лондона и Нью-Йорка, у нас демонстрировались какие-то второстепенные югославские ленты. Было показано несколько работ советских кинематографистов (Сколько? В среднем по одному фильму в год) из тех, что покорили весь мир: «Летят журавли», первые работы Григория Чухрая или больше чем с тридцатилетним опозданием «Броненосец «Потемкин». А такой превосходный фильм, как «Дама с собачкой» фирма Дино Де Лаурентис прокатывала в неподходящий сезон, во второстепенных кинотеатрах, перепутав к тому же фамилию его автора — достаточно широко известного режиссера Иосифа Хейфица.

Здесь также в большинстве случаев проводилась политика «громких имен», которая далеко не всегда служит ознакомлению зрителей с данной кинематографией в целом, с определенной школой или течением, не считая того, что зачастую новые интересные течения не включают в свой поток прославленных имен. И речь как раз идет о том, чтобы сделать известными новые имена и популяризировать новые произведения.

А как мы относились к этим прославленным именам? Индийский режиссер Сатьяджит Рей поставил, как известно, знаменитую бенгальскую трилогию. Второй фильм этой трилогии — «Апараджита» — получил в Венеции «Льва святого Марка». Это послужило поводом для покупки фильма, не имевшего никакого успеха, вместо всемирно известной первой части трилогии — «Патер панчали». И уж, конечно, мы не купили третью часть — «Мир Апу»,— вызвавшую активный интерес у тех, кто имел возможность проследить за всей историей героя трилогии.

Обычно произведения крупных режиссеров — японских или каких-нибудь других — покупались чисто случайно и почти всегда одной и той же нашей фирмой, которая, совершая столь «революционный» акт, чувствовала себя в авангарде. Настолько в авангарде, что, желая восстановить утраченное было здоровое коммерческое реноме, одновременно с несколькими шедеврами считала себя обязанной купить и прокатывать уйму несусветной халтуры (предосторожность, которая обычно не мешала ей вылететь в трубу). Возвращаясь к Японии, следует сказать, что если не считать Мидзогути и Куросавы, социальные японские фильмы, снимавшиеся на средства независимых кооперативов из рабочих и слу-

жащих, которые положили начало мощному движению (могущему, между прочим, послужить примером и стимулом некоторым итальянским излишне сговорчивым кинематографистам), остались в нашей стране неизвестными.

Могут сказать: а не многого ли мы требуем от зрителя? Да, от зрителя мы требуем многого. Всего того, что его интеллект, чутье и жажда знаний могут дать. Такие зрители есть, и это внушительная сила, которую побаиваются использовать, которой не доверяют и которую поэтому держат вдалеке, во тьме и обращаются с ней повсюду авторитарно.

Социализм распространяется по всему свету. Его победы и достижения поднимают на ноги целые континенты. Переживаемые им трудности вызывают кризисы, резкие перемены, ярые дискуссии. Революции в колониальных странах в порядке дня. Черный континент шевелится. Все это так или иначе находит свое отражение на экране, вызывает к жизни новые кинематографии, ведет к небывалому техническому, творческому и культурному прогрессу. Азия, Латинская Америка, Африка охвачены брожением. Двадцать лет назад там были еще колонии. А сегодня у них уже есть своя кинематография либо они ее создают.

Но для Италии всего этого как бы не существует. В наших кинематографах мы продолжаем забавляться историйками из жизни американского народа в прошлом веке (и хоть бы она была показана правдиво!) либо похождениями полицейских и тайных политических агентов в наши дни, пытающихся надеть узду на мир, который больше не желает быть взнузданным.

Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ

НОВЫЙ ЗАМЫСЕЛ ФЕЛЛИНИ

Только недавно вышел на экран фильм «Джульетта и духи», а газеты уже сообщают о новом замысле его постановщика Федерико Феллини. Обычно между двумя фильмами Феллини проходит довольно много времени, он долго вынашивает сюжет, и, по его словам, ему необходим какой-то срок, чтобы забыть прошлое свое произведение и, освободившись от него, отдаться работе над новым. На этот раз Феллини начал писать либретто нового фильма («сюжет», как это называют итальянцы) еще тогда, когда шло затянувшееся печатание первых цветных копий «Джульетты», которые никак не удовлетворяли требовательного режиссера.

Условное название задуманного фильма «Абсурдная вселенная». Хотя содержание его, как это происходит при создании каждого нового фильма Феллини, режиссер держит в самой строгой тайне, вездесущим журналистам стало известно, что действие картины происходит «не в нашем мире».

В основу сюжета, видимо, положен одноименный американский научно-фантастический роман, который привлек внимание Феллини еще в 1956 году. Однако персонажи фильма—вполне реальные люди, и действие развивается стройно и последовательно, как в традиционном романе. В фильме не будет фантастических ситуаций, он будет выдержан в строгом и сдержанном стиле, который один критик называет «своего рода новым реализмом Феллини».

Работая над либретто фильма—первой ступенью создания сценария, Феллини помогает себе тем, что, как обычно, рисует и вырезает из бумаги фигурки будущих персонажей. Чтобы всегда иметь их перед глазами, он прикалывает их перед письменным столом, за которым работает.

К написанию сценария Феллини привлек кинодраматурга Брунелло Ронди.

На центральные роли в этом фильме режиссер намерен пригласить Марчелло Мастроянни и Сильвану Мангано.

Видимо, слишком намучившись с созданием цветного фильма и не вполне удовлетворенный достигнутыми результатами («Джульетта и духи» — первый опыт Феллини в цветном кино), режиссер решил снимать свой новый фильм черно-белым; чтобы достичь максимальной реалистичности, изображение должно быть не слишком четким, несколько пыльным, напоминающим газетные фотографии.

Съемки фильма «Абсурдная вселенная» начнутся в самое ближайшее время.

О себе, о своем искусстве

Публикуем записи интервью, которые дали для журнала «Искусство кино» известные кинорежиссеры Александр Форд (Польша), Фред Циннеман (США) и Ив Чампи (Франция). Беседу с Фордом вел польский журналист Мечислав Валясек, беседу с Циннеманом — Ю. Богомолов и М. Кушниров, беседу с Чампи — Наум Мар.

Александр ФОРД: В ГЛУБЬ КОНФЛИКТОВ

— Военная тематика, связанная с событиями последней войны, является ныне, пожалуй, одной из ведущих в прогрессивной мировой кинематографии. Правда, порой слышатся голоса, утверждающие, что темы, связанные с войной, следует рассматривать только в историческом аспекте, но именно в вашем последнем фильме — «Первый день свободы» — их актуальность подчеркнута самым убедительным образом.

— Не думаю, чтобы военная тематика или тематика, связанная с периодом войны, перестала быть актуальной. Те, кто мыслит иначе, доказывают тем самым, что рассматривают важнейшие конфликты нашего времени весьма и весьма поверхностно. Ибо никто, даже и ныне, спустя 20 лет после окончания войны, не может сказать, что тот гигантский клубок конфликтов, который привел к войне — я имею в виду проблемы фашизма — уже окончательно расцутан. К сожалению, до этого еще очень далеко. И потрясения, обрушившиеся тогда на человечество, еще не ликвидированы и продолжают существовать в косвенной или прямой форме. Ибо еще не стерлись в памяти людей величайшие жертвы и утраты, а мир все еще постоянно имеет дело с событиями, корни которых уходят не только к периоду войны, но частенько и к более давним, довоенным временам. Война была великим испытанием для всего человечества, для отдельных народов, для отдельного человека как такового. Ныне, к счастью, мы не живем в условиях непосредственного продолжения великой мировой войны, но эхо ее все еще звучит, и это является причиной неиссякаемой злободневности военной тематики, невозможности перевести ее в разряд тем, рассматриваемых в исторических категориях: она является составной частью нашей сегодняшней жизни.

Разумеется, поверхностное, иллюстративное отношение к этим великим конфликтам ныне уже никому не нужно и никого действительно не интересует. Но в центре внимания зато оказались вопросы, требующие проникновения в глубь конфликтов военного времени, в глубь психики, характера и индивидуальности человека, то есть тем самым — проникновения в глубь событий, в которых ему довелось участвовать. Нас интересуют вопросы ответственности за вторую мировую войну, ответственности личной и коллективной, национальной, политической, общественной. Проблемы войны — это и вопрос отношения к немцам. Ныне он может уже обсуждаться зрело и спокойно, о чем в момент ожесточенной борьбы не могло быть и речи. И это не только из-за нас самих, но и из-за немцев также. Ибо нам уже недостаточно одного только факта, что Ян стрелял в Ингу*, мы хотим знать все причины, внешние и внутренние, которые это вызвали.

Следует также помнить, что со времени окончания войны минуло 20 лет, что большинство нынешних зрителей — поколение молодое, не пережившее в сознательном возрасте ни войны, ни ее прямых последствий. Вопреки тому, что часто об этом пишется и особенно пишется в кинопрессе, молодежь очень интересуется вопросами последней войны. И привлекают ее не только драматичность событий, острая конфликтность или романтичность ситуаций, но прежде всего желание понять, как в истории человечества могла произойти столь кошмарная катастрофа. И мы обязаны разъяснить это молодежи. Но для этого надо вырваться из рамок прежней иллюстративности и пережевывания широко известных правд и полуправд, не разъяснять того, что лежит наверху, но искать то, что в политическом и психологическом отношении таилось где-то в глубинах.

— Вы раскрыли идейные мотивировки, которыми руководствовались при экранизации пьесы Кручковского. А что было решающим в выборе именно этого произведения?

* Ян и Инга — персонажи фильма «Первый день свободы». (*Ред.*)

— Содержание драмы Кручковского, ее философия. Кручковский ставит вопросы, которые никогда не утратят для нас своей злободневности: проблема внутренней ответственности, личной вины, отмщения, гуманизма... Незаурядную значимость этого произведения я вижу в правде столкновения человека с историей, в сопоставлении позиций поляков и немцев. До сих пор на первый план выдвигались прежде всего политические, национальные соображения и интересы, а человеческой, психологической, социологической стороны вопроса писатели и кинематографисты почти не касались. Поэтому создаваемая ими картина была неполной. Ныне пришло время попытаться взглянуть на то, что происходило также и по другую сторону баррикады, взглянуть более широко, так сказать, и глазами противника, глазами немца.

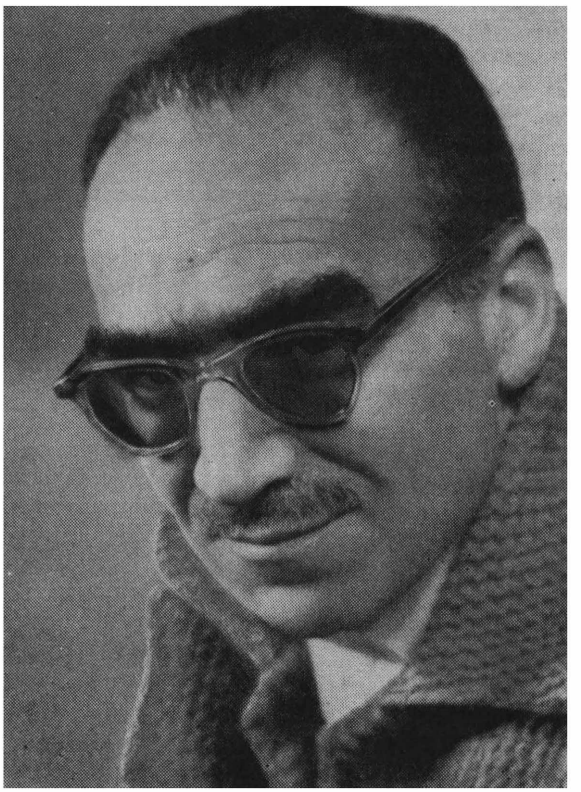
Пьеса Кручковского заинтересовала меня, когда автор еще работал над ее созданием, и я еще тогда решил непременно ее экранизировать. Основные изменения, если говорить о содержании и форме, были намечены еще при жизни автора «Первого дня свободы».

— Вы написали сценарий совместно с Богданом Чешко. Изменения в сценарии по сравнению с пьесой значительны: сцена в лагере военнопленных, сражение за городок, марширующие толпы освобожденных из гитлеровских концлагерей — людей разных национальностей. После экранизации книги Казимежа Козневского «Пятеро с улицы Барской», исторического романа Сенкевича «Крестоносцы» вы снова взялись за постановку фильма по литературному произведению, правда, на этот раз оригиналом служила пьеса. Расскажите, пожалуйста, как вы относитесь к проблемам экранизации?

— Мне думается, что при экранизации литературных произведений не следует стремиться к простому иллюстрированию их средствами кино. Необходимо найти соответственное выражение литературного текста на языке кино, но это не должен быть буквальный перевод. Творческая мысль должна быть направлена, скорее, на поиски таких элементов, которые донесут до зрителя проблемы и ту атмосферу переживаний, какие содержит оригинал.

Не думаю также, что в этом вопросе могут быть какие-то железные правила, какие-то законы перенесения на экран романа или драмы. Ибо это вопрос не литературной или сценической условности, а содержания. Если произведение содержит подлинную правду жизни, подлинные конфликты, если они показаны убедительно и тем самым увлекают зрителя, то такое произведение уже является материалом для фильма. Разумеется, в литературе существует немного произведений, которые годились бы для непосредственного, иллюстративного перенесения их на экран. В общем-то можно определить две черты «кинематографичности» литературного произведения. Первая из них — богатство реалистической детали, своего рода «зримость» явлений, описанных на страницах книги. Пользуясь терминологией Станиславского, это можно было бы назвать «физическим действием», разумеется, не только по отношению к людям, но и ко всему, что поясняет или, скорее, передает на экране человеческие чувства и переживания. Чем богаче, чем более реалистична деталь в литературном произведении, чем более остро она трактуется, тем более в нем содержится материала для кино. Однако это не исчерпывает вопрос. Необходимы еще конфликт, проблема, которые позволили бы создать интересную кинодраматургию. Лишь сочетание этих двух черт — реалистической детали и интересной кинодраматургии — дает положительный, с точки зрения кино, материал.

В беллетристической или сценической литературе материал такого рода встречается не слишком часто,



Александр Форд

особенно же в «чистом» виде. Поэтому кинематографисты редко могут позволить себе буквальный перевод на язык кино литературного произведения, а гораздо чаще должны искать кинематографический ключ для передачи мысли автора. Эта необходимость дает право на внесение всякого рода изменений: перестройку конструкции, вынесение на первый план того, что порой содержится лишь «между строк». Но это можно делать только при условии сохранения духа произведения, его идеи.

— Какими же критериями вы руководствовались при создании сценария «Первого дня свободы»?

— Мы с Чешко решили, что не будем рабски следовать тексту драмы Кручковского, считая по отношению к нему своей обязанностью лишь одно: сохранить и перенести на экран смысл его произведения, его философию, но сделать это, пользуясь средствами кино, согласно законам драматургии экрана и ритму нашего времени. Любой другой подход к пьесе Кручковского привел бы к тому, что вместо фильма на кинопленке оказался бы театральный спектакль. Разумеется, наши предпосылки обусловили необходимость внести изменения в саму пьесу. Нужно было отказаться от всего лишнего, от всего, что не служило идее произведения, не подчеркивало ее. Поэтому, например, мы совсем убрали из пьесы садовника, но развернули образ эсэсовца Отто, поскольку именно он должен был стать одной из центральных осей драмы. Появились новые образы: два полковника, советский и польский. Значительно расширен был и тот фон, на котором развертывается основной конфликт фильма, линия Инги и Яна. Полной переделке подверглось сценическое построение драмы: мы ликвидировали деление на акты, нарушили единство времени и места действия, не старались во что бы то ни стало полностью сохранить ситуации или диалог. Текст многих сцен был написан заново, часть эпизодов вообще отсутствовала в пьесе, мы ввели их в фильм от себя. Это было вызвано тем, что нам было необходимо заострить целый ряд вопросов. Мы стремились создать бескомпромиссный фильм, поставить проблемы со всей остротой, показать правду во всем ее звучании. Поэтому образы героев, вышедших из лагеря военнопленных, показаны резко, без прикрас. Там, где того требовала правда жизни, мы не отступили даже перед показом шокирующих сцен.

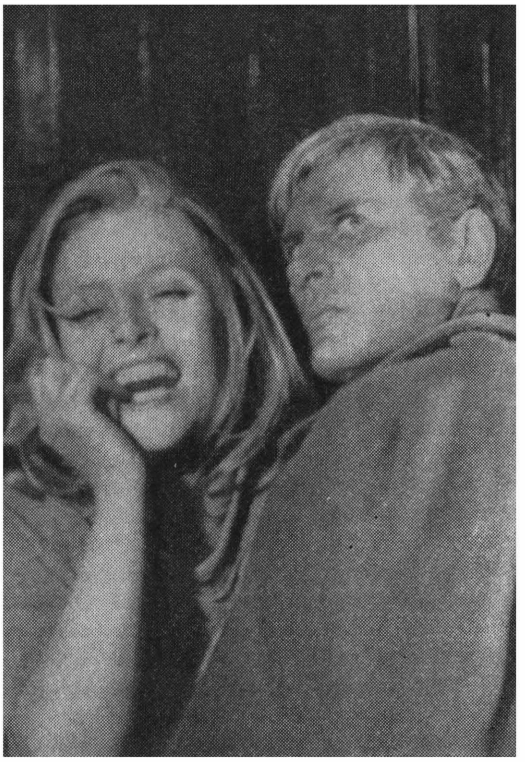
— Именно благодаря этим сценам некоторые иностранные критики сравнивали вас с Бергманом. В рецензиях же некоторых польских кинокритиков чувствовался упрек в том, что образ Инги в фильме стал по своему значению равноценен образу Яна.

— Тот, кто внимательно всмотрится в творчество Кручковского, и особенно в такие его драмы, как «Немцы» или «Герой фатерлянда», поймет, что для автора «Первого дня свободы» образ Инги имеет огромное значение. Впрочем, если подходить к этому с формальной точки зрения, нельзя по-настоящему развернуть образ главного героя, не показав одновременно всю сложность образа Инги, всех его внутренних противоречий.

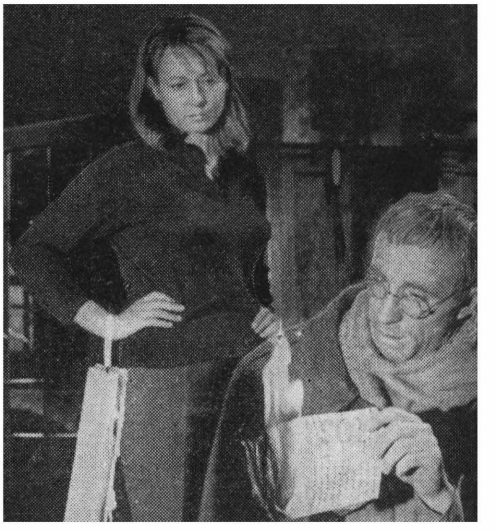
Инга — фигура трагическая, трудная, сложная. Конфликт между ней и Яном заключается в том, что их личные правды сталкиваются с правдой исторической. Герои — не пешки истории, они хорошо понимают, в чем их долг, что они должны совершить. И мы стремились к тому, чтобы именно эти их личные правды толковались значительно глубже и шире, как национальные, исторические интересы, которые были бы показаны без дымовых завес. Поэтому психологические конфликты, а также образы и характеры людей показаны в широком масштабе, освещены с точки зрения моральной, психологической, политической и национальной.

И обратите внимание: поведение Инги в фильме, особый накал ее действий точно соответствуют или очень близки поведению Инги из пьесы Кручковского. В нашем понимании Инга — не ярко выраженная нацистка, иначе не было бы никакой драмы, никакой проблемы, ни моральной, ни философской. Но ведь и она также совершает выбор. Правда, в фильме это происходит не в момент кульминации, не в башне, а гораздо раньше, во время разговора с Яном и отцом. Мы стремились сохранить все человечное, симпатичное в образе Инги, которое в конце концов способствует трагическому финалу.

Терроризуемая Отто, принужденная им к этому, Инга нажимает на гашетку пулемета. Стреляет. Льется кровь. И Инга испытывает последствия своего поступка. Люди, в которых стреляют, люди и народы, которых уничтожают, не могут в момент схватки отличать инг от отто. Но сегодня нас интересуют все причины, все нюансы переживаний и поступков Инги. Не только Инги-немки, но и Инги-человека, Инги-женщины. Мы хотим знать, как дошло до того, что Инга начинает стрелять из пулемета, убивать. То, что ее к этому принудили, правда. Правда и то, что, стреляя, она плачет. Но объективная, историческая правда, правда жизни и смерти заключается в том, что Инга стреляет, убивает, а тем самым делает свой выбор, определяет свою судьбу. Обратите также внимание на последний жест Яна: он разбивает автомат. Это жест протеста против того, что его заставили стрелять, протест против войны, свидетельство подлинного гуманизма Яна. И еще одна трагическая правда истории: смертоносный немецкий национализм вы-



Кадры из фильма «Первый день свободы»



нуждает людей взяться за оружие, он вынуждает стрелять и Яна — человека, который хотел бы защищать Ингу, защищать женщину, защищать людей.

— В вашем фильме многим актерам удалось создать замечательные образы — Ломницкому, Фиевскому, Тышкевич. Фиевский обнаружил талант превосходного драматического актера, хотя в течение многих лет кинематограф эксплуатировал исключительно лишь его комедийное дарование. Столь же поразительно проявила себя Беата Тышкевич, до сих пор считавшаяся скорее популярной, но не глубокой актрисой. Каков ваш метод работы с актерами?

— В работе с актером для меня имеют решающее значение аналитические занятия, которые длятся иногда около месяца. Актеры, исполняющие главные роли, всегда участвуют в анализе режиссерского сценария, который я понимаю очень широко, ибо мы обсуждаем не только драматургию отдельных образов, но также и исторический фон событий, нравы и обычаи среды, которая должна быть показана в фильме. Обычно я советую также актерам создавать одновременно обширную документацию своих ролей, что каждый из них делает самостоятельно.

Однако главный момент — это упомянутые уже аналитические занятия, без которых актер не в состоянии по-настоящему вникнуть в содержание фильма, а ведь, не зная полностью смысла, атмосферы, подтекста сценария, гораздо труднее потом построить в воображении полнокровный и последовательно развивающийся образ. Следующим этапом работы с актером является совместный просмотр и обсуждение отснятого материала. Это заставляет актера чувствовать себя все еще в процессе работы, а кроме того, дает ему возможность взглянуть на ее результаты как бы со стороны. Так я работаю уже более тридцати лет, то есть с момента создания «Легиона улицы».

Если же говорить о «Первом дне свободы», то следует отметить, что здесь мы обратились ко всем возможным актерским средствам, даже к таким, которые казались рискованными, острыми. Ломницкий уже играл Яна на сцене. Но это не пугало меня. Наоборот, работа над этой ролью в театре обогатила актера, но не закрыла перед ним путь для дальнейшего развития ее в кино. Задача его была не из легких. Известно ведь, что Ян оказался в безвыходном положении. Какой бы путь он ни выбрал, что бы ни сделал — все оборачивается против него. Он защищает свою независимость, человеческое достоинство, непреходящие ценности гуманизма. А все это очень трудно показать небанально, убедительно. Ломницкий — актер, который сумел это сделать.

Тадеуш Фиевский до сих пор действительно играл в кино только комедийные роли, а здесь образ трагический, и играть его нужно было с огромным внутренним убеждением, пользуясь средствами характерного жанра, в то же время наделяя образ человеческим теплом, ибо он пережил трагедию и, будучи честным человеком, испытывает внутренний разлад, совсем беспомощен.

Беата Тышкевич по своим внешним данным соответствовала Инге, и мы работали с верой в то, что нам удастся также раскрыть всю сложность этого образа. Ибо все, что переживает Инга, то, что происходит в ее душе, представляет собой мотивировку последнего выстрела Яна.

— Кое-кто из критиков, особенно зарубежных, положительно оценивая «Первый день свободы», указывают на некоторую старомодность его стилистики. Речь идет о том, что в фильме наличествуют романтизм, патетичность, а это, по их мнению, не соответствует так называемому современному стилю.

— Я резкий противник всякого рода нерушимых догм и нормативной эстетики. И догм сталинских времен, свойственных искусству, в каком-то смысле официозному, и догм «современных», или, как говорят французы, «современных навыворот», вроде того, что проповедуют последователи «новой волны» и другие.

То, что я говорил о «новой волне» в 1959 году, ныне уже истина для всех очевидная. «Новая волна» ни теперь, ни раньше не была ни художественным направлением, ни общественным движением. Это было наступление молодых карьеристов на позиции старых карьеристов, и все это не выходило за рамки коммерческого кино. Следует признать, что искусством саморекламы молодые французские режиссеры овладели лучше старых. Должно быть, это результат их связей с массовой сенсационной прессой и узкогрупповыми журналами, которые «нововолновцы» издавали на средства своих богатых папенек или тестей.

Большое искусство, и особенно кинематограф,— это область творчества, неслыханно динамичного, основанного на неустанных поисках нового содержания и новых форм. Нельзя недооценивать этого явления. Голод в этой области порождает поиск, но нужно отличать творческий поиск от саморекламы и паблисити. Сторонники «новой волны» производят шума больше всего, а в то же время очень часто, оперируя фетишем современности, попросту протаскивают старые воззрения. Ныне французы скорбят по поводу кризиса их киноискусства, но стоит напомнить, что этот кризис — также резуль-

тат того, что они превозносили «новую волну», разрекламировали творчество поверхностное, атакующее самые внешние проблемы, но отодвигающее на задний план действительно серьезные и большие вопросы. Дело не в том, что я недооцениваю их внимания к «постельным проблемам», но я считаю, что оно заслонило от них обычную, трудную, полную сложностей жизнь, не говоря уже об острых, жгучих вопросах национального или политического характера. Отсутствие обширной, добросовестной информации и накапливавшиеся за долгие годы существования ограничений творческий голод, стремление к художественному поиску стали причиной того, что и в наших странах приняли рекламу «новой волны» за предвозвестие современности. Однако в действительности дело выглядит совершенно иначе. Именно самые острые, жгучие проблемы — и политические, и национальные, и нравственные,— проблемы, волнующие людей нашего времени, то есть грозной эпохи фантастической техники и одиночества человека, массового, гигантского промышленного производства и варварского уничтожения красоты природы, завоеваний медицины в борьбе за увеличение продолжительности человеческой жизни и тут же организации все более совершенных полигонов для уничтожения целых народов (как во Вьетнаме) — все это декларации «новой волны», новой «отрасли» коммерческого кино, пытаются объявить «старомодным».

Вот они говорят «современный стиль». А что это такое? Возьмем, к примеру, длину планов. Я уже в «Пограничной улице» снимал планы длиной в 130 метров. А это был 1947 год. В «Крестоносцах» пир рыцарей-монахов показан в длинном тревеллинге, большим проездом и занимает почти целую часть. В этом фильме, однако, мне было необходимо создать настроение, я имел дело со множеством образов, массой статистов. В «Первом дне свободы» перед объективом от начала и до конца лица лишь нескольких героев, но и здесь мы пользуемся длинными планами. Ибо я еще раз убедился в том, что утверждение, будто бы широкий экран заставляет пользоваться главным образом средним планом и исключает смену планов вообще, представляет собой явную бессмыслицу. Именно потому, что наш фильм — психологическая драма и, следовательно, мы вынуждены прежде всего делать акцент на игре актеров, я пользовался в нем очень длинными планами. Трансфокатор, который до сих пор служил практически только для наездов и отъездов, применялся здесь постоянно. Я использовал его вместо монтажа для постоянных смен композиций, чтобы получить таким образом более острое изображение актерского лица, извлечь из него наиболее драматическое выражение. Актер же таким образом обретал дополнительные возможности, более лучшие условия. В «Первом дне свободы» есть кадры, в которых планы меняются более двадцати раз: проезды объединены со сближениями, охватами, панорамами. Мы не были стеснены никакими «железными правилами». И что же? Что это — «современный стиль» или только поиски наиболее подходящей формы?

— Ваш фильм, как, впрочем, и прежние ваши фильмы, широко обсуждался. Спорили о многих его аспектах, высказывались самые разнообразные точки зрения. Как вы относитесь к этим спорам?

— Дискуссию вокруг пьесы Кручковского, пьесы, разительно отличавшейся от других, явившей собой новое слово, я считаю вполне закономерной. Тем более я считаю естественной дискуссию, возникшую вокруг созданного по этой пьесе фильма. Мы с Чешко остаемся при своем мнении по поводу поднятых в нашем фильме вопросов. Тем более что ныне наша позиция обоснована реакцией зрителя, этого решающего фактора. А зрители разделили это мнение или, скорее, выразили симпатию к нашей точке зрения. Известны и результаты плебисцитов, проведенных прессой: лучшим фильмом года польские зрители признали именно «Первый день свободы». Мнения кинокритиков, как вы знаете, подчас расходятся с суждением зрителей. Но в данном случае этого не произошло: фильм завоевал «сиренку» — награду польской кинокритики. Так что ныне у нас имеется гораздо больше аргументов в поддержку нашей позиции, нежели тогда, когда мы только взялись за экранизацию пьесы Кручковского.

Беседу вел Мечислав ВАЛЯСЕК

Фред ЦИННЕМАН: УБЕЖДЕНИЯ ОБЯЗЫВАЮТ

— ...Хотелось бы уяснить, что вы имеете в виду, когда говорите о моем творческом пути как о сложном и неожиданном...

— У вас были очень разные фильмы и в неожиданной последовательности. «Седьмой крест» — антифашистский фильм, «Ровно в полдень» — типичный вестерн, не так ли? Несколько драматических историй, музыкальная комедия «Оклахома» и вновь картина, задевающая так или иначе проблему фашизма,— «Вот грядет Конь Блед». Очевидно, что логика в этом движении есть. Но ее не сразу можно разглядеть.

— Все это не так сложно, как может показаться. Правда, антифашистская тема для меня всегда имела серьезное значение, но она не была единственной в моем творчестве. И даже такой фильм, как «Седьмой крест», поставленный по роману немецкой писательницы Анны Зегерс, не исчерпывает эту тему. Фашизм, надо признать, все-таки не единственный порок современного общественного развития, хотя и самый ужасный. Но он крайность, неприемлемая ни при каких условиях, а существуют ведь и другие формы автократии и деспотизма, которые также заслуживают нашего общего внимания. Существуют, как вы знаете, общественные системы, институты внутри того или иного государства, с которыми человек, индивидуум может находиться в противоречии и конфликте.

У меня был такой фильм «Отсюда в вечность» — по роману Джеймса Джонса. Это картина о такой сложной и противоречивой организации, как армия. Действие там происходит в Пирл-Харборе, как раз перед нападением на него японцев. Солдаты и офицеры еще ни о чем не подозревают и заняты своими повседневными делами. Среди них — новичок (его роль исполняет Монтгомери Клифт). Он хорошо играет на трубе и отлично боксирует. Но выступать на ринге отказывается. Ему случилось однажды пережить трагический бой, когда его «левый крюк» оказался смертельным для соперника. И он дал себе слово больше не драться. Но капитан, командир подразделения, большой охотник до этого зрелища, дает себе слово заставить упрямца. Служба для новичка становится адом. Капитан, сержанты издеваются над ним как могут. Но солдат стоит на своем. Никакие угрозы, никакие посулы не могут поколебать его. Это самое интересное для меня: человек, который имеет твердые убеждения и готов их отстаивать до конца. Готов их отстаивать до конца против любой формы насилия.

В другом фильме — «История монахини» — драматическая ситуация почти аналогична этой. Молодая женщина оставляет монастырь, как только утверждается в мысли, что ее личные убеждения никак не укладываются в параграфы церковного устава. Здесь, как видите, назван другой институт... Когда антифашист из «Седьмого креста» бежит из концлагеря, каждого, с кем он встречается, он заставляет сказать: за Гитлера тот или против. Короткий ответ решает все. Это весьма существенный мотив для Анны Зегерс — быть убежденным, последовательным сторонником антифашизма, а не просто симпатизировать этому течению общественной жизни. Это меня и привлекло в романе — показать моральную стойкость антифашистов и аморальность нацизма.

— Есть и социальные стороны того же вопроса, которые американское кино почему-то не часто затрагивает. Они, что, не представляются вам актуальными?

— Нет, социальные стороны — это тоже важно. Но в американском кино они не рассматриваются столь пристально — может быть, потому, что для американского народа столкновение с гитлеровским режимом не имело того трагического исхода, каким оно было для народов Европы. Для Соединенных Штатов он оставался на протяжении многих лет все-таки угрозой моральной. Естественно, что эта проблема и обсуждалась нами преимущественно в моральном плане.

В одной из моих последних картин «Вот грядет Конь Блед» речь снова о деспотическом режиме (на этот раз в Испании наших дней). И снова о человеческом достоинстве, которое стремится утвердить себя несмотря ни на что. Гражданская война в Испании уже сколько лет как кончилась, но многие беженцы, что живут во Франции, на границе со своей родиной, до сих пор не примирились с поражением. Они продолжают гражданскую войну, они совершают рейды в Испанию, постоянно рискуют жизнью, побуждаемые на это долгом и совестью. Об одном из таких беженцев (его играет Грегори Пек) — фильм. Это гордый, прямодушный и независимый характер. И поверьте, это немалого стоит — особенно когда речь заходит о режиме, который более всего нетерпим именно к этим человеческим качествам. Который вообще стремится подвести к единому и простейшему знаменателю все богатство человеческих индивидуальностей. Каждый из художников создает свои фильмы в соответствии с собственным опытом. Одних побуждают взяться за камеру конкретные, так ска-

зать, физические преступления нацистов. Другим это меньше знакомо. Зато им наверняка приходится и приходилось испытывать моральное давление деспотических идей.

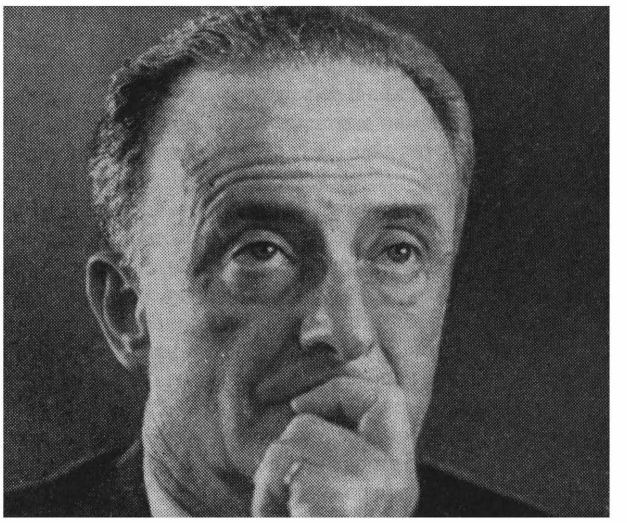
— Насколько мы поняли, вы разделяете одну из мыслей, высказанных как-то Хемингуэем. О том, что в Америке есть фашисты, которые сами еще об этом не знают.

— Абсолютно точно сказано. Потому что режим, который был в Германии при Гитлере,— это крайность. И в историческом плане — редкость. А что не редко и даже привычно — так это предубежденность, задающая тон политике, морали, идеологии. Когда одни люди нетерпимы к убеждениям других... Человек надевает военную форму или монашескую сутану, и вот он уже не имеет права на свое собственное мнение. Ему нельзя уже поступать так, как подсказывает личная совесть. Если же он решает порвать с подобной системой, то немедленно переходит на положение дезертира, отступника, врага народа. Полное единообразие мыслей, к чему так откровенно стремился фашизм и что так охотно культивирует всякий абсолютизм,— это великое несчастье для человечества. Кроме того, это в конечном итоге дорого обходится обществу. Нельзя, как писал однажды Тагор, создать сильный, жизнеспособный коллектив за счет ослабления личности. Поэтому героями моих фильмов так часто были люди талантливые и заметные своей индивидуальностью.

В итоге мне более всего интересно и заманчиво говорить о мужестве и благородстве человека, который борется за свои идеи, за право иметь их, за право следовать им. Мне очень дороги слова Вольтера: «Я не согласен с вашим мнением, но буду бороться за то, чтобы вы высказали его». Эти слова достаточно точно определяют сущность той демократии, которая несовместима с тоталитарным режимом.

— В вашем фильме «Вот грядет Конь Блед» персонаж, которого играет Энтони Куин, как бы олицетворяет нынешний фашистский режим в Испании. У него тоже есть свои убеждения, которые он готов достойно отстаивать. Вообще фашизму никогда нельзя было отказать в упорстве, с которым он отстаивал свое. И тоже до конца...

— Это так. И это тоже важно. Надо только сказать об одном существенном нюансе. Отстаивать свои принципы — не значит навязывать их силой. Когда человек, подобный персонажу Энтони Куина, утверждает свою мораль, то в мире не остается ровно никакого места для чего-нибудь еще. Республиканец (Грегори Пек) борется за свое достоинство прежде всего потому, что предполагает его в других. То же самое в картине «Отсюда в вечность». Там это даже нагляднее. Герой Клифта отчаянно дерется с одним



Фред Циннеман

задирой-сержантом, чтобы иметь право больше не избивать других. Я говорю к тому, что деспотизм в любой форме своего проявления несовместим с подлинным человеческим достоинством. Он отрицает всякое право на него. Не говоря громких слов про свои фильмы, я все же смею надеяться, что они утверждали право человека на благородные чувства.

— Какое имеет к этому отношение «Оклахома»?

— О, этот фильм был для меня только отдыхом — и не больше. Когда снимаешь одну за другой серьезные вещи, то чувствуешь потребность в каникулах — чем, собственно, и была для меня и, наверное, для моих сотрудников «Оклахома». Фильм поверхностный, ни к чему не обязывающий и ничему не обязанный.

— Так ли это? Быть может, не стоит рассматривать этот хотя и непритязательный фильм отдельно от всего, что есть в искусстве? Тем более если иметь в виду огромную популярность этого жанра (американцы называют его «мьюзикл») в Соединенных Штатах — начиная с театральных подмостков и кончая таким необычным фильмом, как «Вестсайдская история».

— «Вестсайдская история» не имеет с моим фильмом ничего общего. И даже, пожалуй, не потому, что у одного фильма своя система образных средств, а у другого — своя. Тут есть более существенные различия. В основе «Вестсайдской истории» лежит серьезная динамичная идея, которая, как и полагается, определила характер ее изложения. А «Окла-

хома» — что ж — осталась целиком в сфере традиционного развлекательного жанра. Когда работа для тебя только отдых, она не может быть ни чем иным для других. Что касается опыта «Вестсайдской истории», то мне кажется, что в дальнейшем подобные фильмы не часто будут выходить. Разве что самые откровенные подражания. Мы хорошо знаем, что человек у кинокамеры все более совершенствует манеру изложения историй разного характера: драматических, комических, трагедийных. Он отражает мир уже не только посредством слов. Слово на экране не всегда самый рациональный способ выражения мысли, чувства, характера. Тут может быть уместен, к примеру, иероглиф, который на бумаге давно выглядит анахронизмом. Авторы «Вестсайда» нашли сугубо свою стилистическую систему образных средств, которая позволила им наиболее точно и ясно сказать то, что они имели сказать. И, конечно же, повторяю, важно еще сказать нечто значительное и серьезное. Тогда-то и происходит в искусстве самое чудесное и загадочное: старые традиции, которые, казалось, лежали за пределами серьезного искусства, вдруг начинают верой и правдой служить ему.

— Нечто похожее, как нам кажется, произошло с вашим фильмом «Ровно в полдень», исполненном в жанре вестерна. В жанре, который к этому времени, к 50-м годам, был уже в какой-то степени скомпрометирован. Что же все-таки произошло?

— Фильм этот действительно удался. Время от времени он возвращается на экраны кинотеатров, и каждый раз прокатные фирмы об этом не жалеют. Прежде всего напомню вам, что сценарий этой картины написан Карлом Форменом, драматургом и режиссером, имя которого не нуждается в добавочных рекомендациях. Так же, как имя другого человека, причастного к этой картине,—ее продюсера Стенли Креймера, который тщательно потрудился над окончательным вариантом сценария. Наконец, на пользу картине пошло и то обстоятельство, что режиссер ее был человек не американского происхождения. Со стороны, как я убедился, виднее объективные достоинства и недостатки этого жанра, объективные законы его. А они несомненно есть. И еще мне легче было постигнуть все значение вестерна для американской публики.

В Америке люди действительно охотно ходят в кино посмотреть на подвиги ковбоев — тем более охотно, чем меньше остается в жизни места для самих ковбоев и их подвигов. Вестерн возвращает американца к девятнадцатому веку, который был для него счастливым и ясным временем, когда отношения между людьми были такими простыми и однозначными. Если человек на экране хорош, так это заметно сразу и каждому очевидно. Если он герой, то на 100 процентов герой. Если мерзавец, то снова на 100 процентов. И у героя стопроцентная возможность встретить стопроцентную девушку. И так далее... Поэтика вестерна при всей своей простоте обладает несомненным обаянием. Человек на экране свободен от всяких сомнений и раздумий, и, следовательно, человек в зрительном зале может себя тоже не утруждать таковыми. Гамлет был бы не возможен в жанре вестерна. Этот жанр прежде всего обязывает к воплощению характеров прямых и ясных. Другое дело, ими могут руководить сложные идеи, пускай не осознанные героем.

В моем фильме шериф, которого играет Гэри Купер, должен уйти в отставку. Он совсем уже было собрался уехать с молодой женой на свое ранчо. Но приходит известие, что этот мирный провинциальный городок должен навестить известный гангстер. И шериф решает остаться, чтобы защитить город. Он идет к своим друзьям, прежним знакомым, но у каждого из них находится причина, чтобы не быть втянутым в это дело. И шериф, как выясняется, должен остаться один на один с тем бандитом и его подручными. Жена уговаривает мужа бросить эту затею — тем более что служба его уже закончена. Но герой так же мало размышляет над тем, должен ли он изменить свое решение, как и в тот момент, когда принимал его. Самое трудное и самое важное для него — не избрать путь, но следовать этим путем до конца, каким бы гибельным он ни оказался... Он не может объяснить мотивов своих поступков. Но это, конечно, не означает, что их вовсе нет. И они-то как раз — главное, что придает такому событийному сюжету значительность и сложность. Какими был, скажем, отмечен знаменитый японский вестерн «Семь самураев». Там за традиционными приключениями «великолепной семерки», за внешней канвой банального сюжета отчетливо видится самобытная японская история — она-то и придает подлинный драматизм картине, выполненной в столь, казалось бы, легкомысленном жанре. Американский вариант того же сюжета — «Великолепная семерка» — это вестерн уже в самом элементарном виде, хотя и сделанный на очень высоком профессиональном уровне. И только. И потому, должно быть, это менее интересно. Смею напомнить, что многие картины Джона Форда, которые по праву считаются высшими художественными достижениями в области вестерна, очень точно схватывали исторические приметы развития американского общества. Потому они кажутся столь серьезными и масштабными. И потому для нас они— уже не просто история кинематографа. Но нечто большее — сама история человеческого общества на каком-то этапе его движения.

Если мой вестерн находят серьезным и интересным по сю пору, то в этом прежде всего заслуга той гражданской идеи, которую мы имели в виду. В конечном счете мы рассчитывали не столько на обаяние актера, сколько на обаяние образа — образа цельного, прямодушного человека, снова и снова готового постоять за свои убеждения, за свое человеческое достоинство...

Разумеется, эта идея много значила для картины. Но очевидно и другое — что вестерн оказался как нельзя более подходящим жанром для выражения этой идеи. Возможности других жанров слишком широки — можно выразить ту же идею, но можно и другую. А вестерн, повторяю, претендует только на одно. Именно здесь цельность и прямодушие наиболее органичны, наиболее последовательны. Здесь эти свойства как бы заданы заранее — точно походка героя, его одежда. Не надо доказывать их, оправдывать психологически или социально, мотивировать. Надо просто проследить, как они проявляют себя, как действуют...

Вы отметили в самом начале как некую странность, что мне случалось отдавать дань разным и непохожим жанрам. Не знаю, удалось ли мне объяснить, что прежде всего это было данью тем убеждениям, которые я разделял всю жизнь. Которые дороги мне и сегодня.

Беседу вели Ю. БОГОМОЛОВ и М. КУШНИРОВ

ИСПОВЕДЬ ИВА ЧАМПИ

— ...Да, от меня нередко требуют делать фильмы, которые я не хочу снимать. Надеюсь, вы понимаете, что означает для художника подобная обстановка. Она, естественно, выдвигает альтернативу борьбы. Два года я снимал то, что хотел снимать: «Небо над головой». Я делал этот фильм, чтобы сказать людям: смотрите, какие силы разрушения теперь в ваших руках. Смотрите и думайте об этом, как следует думайте. Помните о своей ответственности! Когда фильм вышел на экран, некий генерал сказал, что моя лента выступает, оказывается, против... идей мира. Почему? Атомная бомба, по его мнению, должна, оказывается, успокаивать людей, а «Небо над головой», видите ли, сеет тревогу... Разумеется, на подобные рассуждения можно было бы махнуть рукой, можно было бы и вовсе не вспоминать о них, если бы они и все, что происходит в жизни, не имели бы прямого отношения к тому, с чем мы кровно связаны,— к кино. А его дела у нас, на Западе, плохи. Идет процесс, если можно так выразиться, девальвации личности художника. Вспомните — коммерческие фильмы, картины «новой волны», наконец, ряд известных мастеров, в том числе и талантливого Жан-Люка Годара... Отсюда все более широкое наступление стерилизации и снобизма. Одним словом, кино у нас переживает суровую пору. Это, увы, неопровержимая истина. Да, кризис налицо. Он порожден миром, в котором мы живем. Это истина, и от нее никуда не уйти...

Чампи говорит горячо, отрывисто, наконец, необычно громко, хотя в комнате нас только четверо. Он много курит. Глаза полны огня. Руки в непрестанном движении. По всему видно, что эта тема сейчас профессионально волнует его прежде всего. Есть на свете златоусты в исследовательских и иных мантиях, готовые с утра до ночи рассуждать о пустяках на экране. Он, Ив Чампи, сейчас отложил все дела и ведет откровенный разговор. Как говорится, начистоту, как на исповеди.

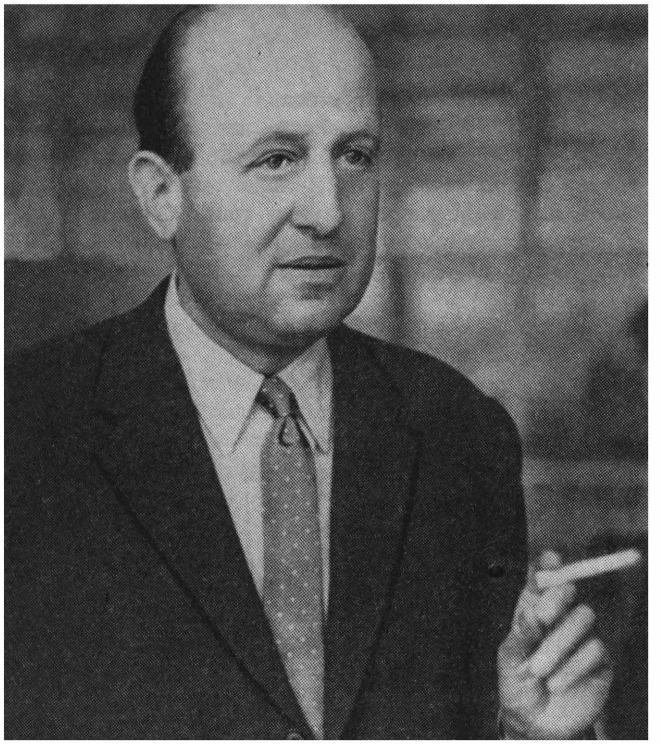
— Вопрос ясен: вас интересует, какова современная атмосфера жизни кинематографа на Западе? Что думает об этом ваш покорный слуга... Очень интересно! Устраивайтесь поудобнее...

Ив Чампи закуривает: есть о чем поговорить!

Пока Чампи слушает наши вопросы («наши» — потому что в разгар этого жаркого дня Московского фестиваля, можно сказать, доподлинно на голову французского режиссера, как снег в июле, свалились автор этих строк и публицист Александр Михалевич). Десять минут назад мы позвонили Чампи в номер, и, оставив все дела, он счел необходимым сейчас же безотлагательно поговорить с нами. О чем? Нас интересуют проблемы кино, его новый фильм, наконец, он сам, его жизнь.

Иву Чампи 44 года с «хвостиком». Значительную часть его юности отняли армия и медицина.

— Да-да, армия и медицина, а страсть к кино породила национальная лотерея,— вспоминает Чампи.— Неожиданно, но правда ли? Мне было тогда 13—14 лет. Я учился в лицее. Кстати, мой отец Марсель Чампи был пианистом, педагогом Парижской консерватории, мать — Ивонн Аструк — скрипачкой и тоже педагогом. Итак, еще в лицее я испытал нежное влечение к кино. Проявилось оно, как все на свете, неожиданно: у меня оказались билеты Национальной лотереи, и на один из них я вдруг выиграл 150 франков. После этого я больше никогда в жизни ничего не выигрывал, но на сей раз я купил



Ив Чампи

на эти деньги свою первую маленькую камеру, пленки и с ходу начал вести киносъемку. Что снимал? Улицу, где жил, свой дом, друзей, парижские пейзажи... Материал накапливался, и из него я решил соорудить свои первые кинодрамы и комедии. Кончил лицей и почувствовал, что без кино жизни у меня не будет. Вот так все и началось.

— И сразу после лицея ринулись на студию?

— Если бы так... Обычные дороги в жизни, как известно, имеют свойство удлиняться. Нет, все происходило, как требуют этого законы кино. Я хотел пойти учиться в киношколу. Но это оказалось очень сложно, а положение в семье — совсем плохое. Родители были тверды в своих взглядах на жизнь, и я связал себя с медициной, стал студентом медфака. Впрочем, скоро я понял, что медицина — наука человечная. Я заинтересовался, даже увлекся ею... Учился несколько лет, готовился стать врачом и все же, как говорится, «втихую» пытался продолжать снимать свои фильмы. Но вскоре наступила война. Для нас, французов, она была катастрофой: вы, конечно, помните — Гитлер оккупировал Париж, пол-Франции. Мне было тогда всего двадцать лет, и в ту пору я прежде всего думал о Франции и стал солдатом Сопротивления... Тогда было довольно трудно знать, как это сделать. И все же я стал солдатом. Впрочем, война — это длинный для меня рассказ. Коснемся ее, если хотите, немного позже...

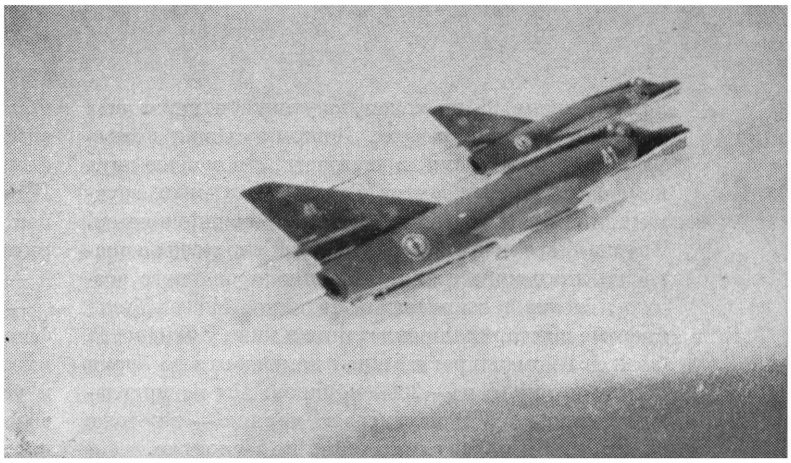
...Хорошо! Поговорим о ней позже, коль Ив Чампи, боец и офицер французского Сопротивления, отмеченный, к слову сказать, пятью боевыми национальными наградами, так хочет...

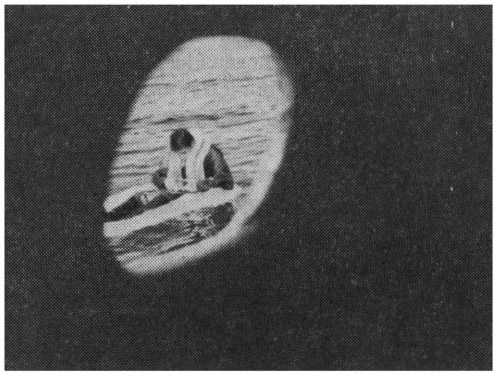
Дорога с войны была для него не прямой, не асфальтированной автострадой в искусстве. Но все равно она привела его к экрану и, конечно, уже давно и прочно связала с судьбами киноискусства. Времени прошло с тех пор немало, и офицер французского Сопротивления Ив Чампи за эти десятилетия сложился в крупного, самобытного мастера. За двадцать лет после войны он создал десять фильмов. Их объединяет одна большая тема — человек, его мир, чаяния, надежды, его счастье. У всех этих лент один враг — фашизм, война. И у всех одна цель — мир, чистое небо над головой... Среди этих лент и снятый в 1959—1960 годах фильм «Кто вы, доктор Зорге?», в котором Чампи в наиболее острой манере изложил свое кредо, свои взгляды как режиссер...

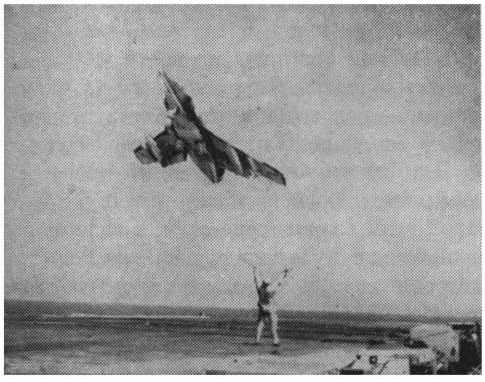
Нужно заметить — впервые мы познакомились с Ивом Чампи накануне этой нашей встречи. Мы увидели его беседующим с большим кругом людей. Широкоплечий, улыбчатый, прямодушный человек с большим, круто вылепленным лбом, он привлек многоопытную аудиторию своей прямотой, более того — жестковатой, отрадной прямолинейностью. Он говорил о том, что составляет предмет его жизни,— о кино, говорил, отметая туман суесловия. Говорил о том, как родилось «Небо над головой», потребовавшее многих месяцев упорного труда. Чампи вспоминал, что сценарий ему предлагали два года. Сценарий — средненький по качеству — избрал местом действия авианосец.

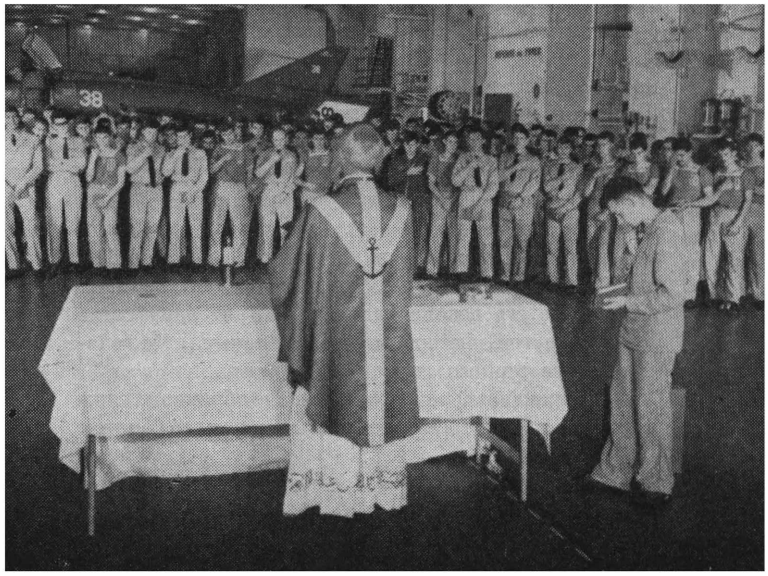
— Мне предложили совершить путешествие на авианосце, на котором до этого я никогда не был,— говорил Чампи.— Я полетел на вертолете в Тулон и впервые вышел на «Клемансо» — этом огромном корабле — плавучем городе — в открытое море и увидел такую красоту мира, которая потрясла мою душу. Восемь дней я плавал на авианосце, затем вернулся в Париж и согласился делать фильм. Но при условии, что под мое командование отдадут авианосец и фильм будет делаться по моему сценарию, который должен воплотить правду жизни. Так я начал делать этот фильм. Я задумал его зрелищным, живописным, но прежде всего он должен был быть абсолютно достоверным фильмом, и вместе с тем я хотел показать события, которых не было, но которые могли быть. Фильм должен будить у зрителя мысль об ответственности за мир, за жизнь на земле. Сценарий я написал с двумя офицерами авианосца «Клемансо». Почти все реплики, все диалоги были взяты из жизни, будничной повседневности военных моряков. Огромные сложности возникли со съемками. На экране, мы решили, все должно быть, как в

Кадры из фильма
«Н е б о
н а д
г о́ л о в о й»









жизни, кроме, быть может, спутника и некоторых иных технических кадров. Поэтому съемки велись различными методами, в частности, с помощью двух камер, установленных на самолетах. Самым трудным для операторов было совместить солнце и ветер. Трудно было вообще приспособиться к жизни авианосца, этого мира стали, кондиционированного воздуха, сложной современной техники. Может быть, впервые в истории мореплавания и кино у авианосца были два командира: адмирал командовал во время съемок ходом, а я — 2000 моряков. Мы не приглашали кинозвезд. В нем играют моряки — это тоже важно, чтобы правду идей ничто не заслоняло.

Ив Чампи далее заметил, что, снимая фильм «Битва за тяжелую воду», он уже однажды прибегал к помощи непрофессионалов. Из четырех действующих там пилотов трое были настоящими летчиками.

— Принято считать, что французы любят повозиться, когда они берутся за дело. Не мне, конечно, судить об этом,— продолжал Чампи.— Но что правда, то правда: мы действительно работали до пота, ввели в действие различные технические и иные средства и добились таких съемочных результатов, которые, думается, и не снились американцам с их превосходной техникой. Мы отсняли 60 километров пленки. И если нам удалось передать красоту моря, то в этом заслуга нашего главного оператора Эдмона Сешана. Одним словом, фильм — это кусок жизни вообще и режиссера, в частности. Это всегда большая тема для беседы, которая может иметь продолжение.

...Так говорил Ив Чампи людям, только что увидевшим его фильм, который, как известно, был увенчан золотой медалью IV Московского фестиваля. Сейчас мы пришли продолжить разговор.

— Естественно, я высказываю только свою точку зрения, свои взгляды, убеждения,— говорил нам Чампи.— Полагаю, что, проведя половину прожитой жизни в кино, я имею моральное право на это. Итак, мы говорили о тяжелых болезнях французского кино. Точнее — о труднейшем кризисе, который охватил кино Франции и многие иные страны мира, в том числе ФРГ и Японию, из которой я только что прибыл в Москву. Увы, у нас люди все меньше и меньше ходят в кино. 70 лет существует кино, и еще никогда так остро не стоял вопрос — будет и может ли оно дальше жить? Сейчас этот вопрос поставлен самим временем: кинотеатры Парижа, Токио, Гамбурга, Лондона и многих других городов мира полупусты. Не опустеют ли они совсем завтра?

...Чампи много курит. Видимо, в этом находит выражение его взволнованность. Курит одну сигарету за другой, быстро опустошая пачку... Да, очевидно, все это его глубоко тревожит.

— Современный человек на Западе обременен тяжкими заботами и тревогами. Весь день он в хлопотах и смятении. Пришел адски усталым домой, а здесь спасительный телевизор. На его экране мелькают фильмы, сообщения, певицы... Зачем идти в кино? И он предпочитает устроиться в кресле, закурить, поставив заодно рядом с телеэкраном рюмку аперитива. Вот она, исходная кинокризиса...

— К чему же это приводит в западном кино?

— К тому, что у нас делаются обычно два типа фильмов. Во-первых, коммерческие, которые стремятся любой ценой привлечь подавленную заботами и уставшую публику, ищущую разрядку, веселье, облегченные сюжеты. Второй тип фильмов — это картины небольшого, низкого бюджета. Сюда включаются и фильмы «новой волны». К сожалению, экономический критерий имеет у нас жесточайшее значение. Ко всему этому надо добавить, что подавленная заботами, уставшая от всего публика пренебрежительно относится к кинематографу. Вот так появляются фильмы, подобные «Разине», который, кстати, обошелся в пятьдесят миллионов старых франков. Так рождаются фильмы «низкого бюджета». По этим же причинам растут, как грибы в лесу после теплого дождя, фильмы о шпионах. Я стою за настоящий, умный детектив и решительно выступаю против механических лент, где зритель должен лишь созерцать, но не думать. Наконец, современное положение в кино породило фильмы-зрелища. Например, «Моя прекрасная леди»... Теперь очень развито совместное производство. Это не дает больших результатов, ибо требует огромных расходов. Рождается обычно чудовище, а польза невелика. Вот что характеризует западное кино на пороге восьмого десятка лет его существования.

— Что вы считаете главной проблемой этого конфликта?

— Проблему идей и автора. Семьдесят лет — за этот немалый срок кино достигло технических чудес. Вчера я рассказывал о технических сложностях съемок «Неба над головой», мы вели съемки с пяти утра и до захода солнца. Моряки говорили, что им осточертело кино, а наши операторы — что им надоело море. Но они остались друзьями. У меня были две камеры: одна была установлена на носу самолета, вторая — под его крылом. И эта вторая камера снимала со скоростью, превышающей скорость звука. Это был достаточно сложный процесс. Одним слово, мы имели новейшую кинотехнику, с помощью которой вели сложнейшие съемки взлетов и посадок самолетов на палубе авианосца. Быть может, впервые в истории кино и мореплавания искусство так приблизилось, вернее, почти органически слилось с техникой, киногруппа работала в теснейшем контакте с моряками. Без этого нельзя сделать антивоенный фильм. Антивоенный... Кстати, я знаю американский фильм «Самый длинный день». Мне он

был особенно интересен, ибо я тоже участвовал в высадке союзных войск в Нормандии. В хроникальной части картина достоверна, а все остальное — это грубая выдумка или, как вы русские говорите, липа... Лживость ряда эпизодов, поданных как документальные, раздражает. Среди фильмов о войне я предпочитаю советские.

— Да, что-то новое сделать в кино у нас, на Западе, все труднее и труднее,—продолжал Чампи.—Поэтому у нас стремятся сделать фильм, который просто нравится, а потом уже мы вынуждены размышлять над его идеями, духовным содержанием... Что поделаешь — все чаще и чаще фильмы не окупают себя. Зритель не идет — и точка. Художнику так нелегко, что, право, порой не знаешь, что делать. И не скрою от вас, я тоже стараюсь делать фильм, который, с одной стороны, мне нравится, а с другой — он непременно должен принести коммерческий эффект. В Советском Союзе киномастера, к счастью, не знают этой второй стороны нашей жизни, ибо ваша страна — быть может, единственный в мире гигантский многомиллионный кинозал с таким заинтересованным, интеллектуально подготовленным зрителем. Естественно, многие мастера кино на Западе в глубине души завидуют своим советским коллегам... Да, да, завидуют! Мы не всегда виноваты в том, что многие западные фильмы даже весьма тонких режиссеров покинула человечность, что экран заливают сексуальная волна, опьянение эротикой, что умный зритель испытывает после сеанса ощущение пустоты... Это явление характерно не только лишь для кино. Оно проникло в литературу и в соседние с нами жанры искусства. Все это порой ставит в труднейшее положение даже самых мужественных художников. Кино вынуждено у нас бороться за себя. Борясь, например, с телевидением, оно пустило в ход новое оружие — широкий экран, 70-*мм* пленку и многое, что уже прочно вошло в быт. Вводится в быт и «синема-верите», в которое я, впрочем, не верю... И все же фильмы по-прежнему не окупают себя. Вот почему от меня требуют лент, которые я не намеревался делать. Но, увы, не всегда и не у всех режиссеров есть возможность до конца сохранить верность своим принципам. Вот так протекает у нас процесс обесценивания художника, процесс глубокий, острый, порой даже трагический. Он существует и, увы, затягивает выдающихся мастеров.

— Кого вы имеете в виду?

— Например, глубоко уважаемого мною Жан-Люка Годара, крупного мастера, фильмы которого все больше обесчеловечиваются. Да, трудная, очень трудная у нас пора...

— Какой же выход вы видите для художников?

— Выход? Я недавно смотрел фильм Антониони «Красная пустыня». По-моему, это провал... Я вспоминаю другие его фильмы — «Крик» и «Хронику одной любви». Это очень хорошие, по-моему, фильмы. Но его картины, увы, мне все меньше и меньше по душе. Их технология, пластичность, цветовое решение — все это по-прежнему на высоте. Но они меня все меньше волнуют. Подобную реакцию зрителя я наблюдал в кинотеатрах Японии, Франции, Западной Германии... Антониони несомненно крупный мастер, но оценка зрителями его последних работ — факт реальный. Глядя на его последние ленты, невольно думаешь о том, что стилизация и снобизм, властвующие на экране, свидетельствуют о том, что, когда сердцу нечего сказать, начинаются поиски того, что якобы должно поразить зрителя. Должно? Но, увы, не поражает. Как и многие другие люди, за фильмами Антониони я тоже вижу больную Европу. Он показывает ее такой, какая она есть. Да, это фильм о кризисе старой Европы, кризисе в том мире, где живут мои друзья и я.

— Мы хотели бы увидеть ваши новые фильмы, в которых зыбкость и холод были бы по справедливости заменены здоровьем и надеждой, которые отличают народы Европы...

— Я не сторонник воспевания хилости,— отвечает Чампи.— Да, и мне, как и многим художникам на Западе, трудно, а порой бывает даже очень трудно. Но я люблю жизнь, женщин, мужчин, детей, люблю свой народ и человечество. И я остаюсь сторонником жизни, воспевания и утверждения ее на экране. Жизнь, труд, любовь, дружба — вот моя главная тема, которую, увы, я не вижу сейчас ни во многих западных фильмах, ни вокруг себя. Здоровый духом человек, особенно если он из народа, ходит в кино, чтобы увидеть и ощутить здоровую жизнь. Но здесь он этого не находит... Вот почему я убежден, что выход у кино один: вернуться к фильму о человеке и человечности, фильму оптимистическому, защищающему красоту жизни, будущее, а значит, и истинную любовь. Герой должен быть таким же человеком, как тот, который сидит в зале. Тогда не придется заменять его в фильме красками, ритмом, линиями. Надо защищать на экране человека, его чистоту и душевное богатство.

Ив Чампи коснулся еще одной острой темы. Разговор зашел о «постельной» кинематографии, культе разбушевавшегося секса, бесстыдной альковности, заполонивших экраны Запада.

— Кино немало потрудилось над тем, чтобы любовь покрылась пылью цинизма. Я не ханжа, но, признаться, и мне изрядно надоели фильмы, в которых бесстыже раздевают женщину...

Все фильмы вроде о любви, но почти нет фильмов об истинной любви. Отсюда в немалой мере и те драмы молодости, которые мы нередко наблюдаем у себя дома. Молодые просят у искусства любви, но не зна-

ют ее, получая порой мерзкие суррогаты. Кино, конечно, должно защитить внутренний мир, интимное чувство человека... Вот почему ближайший свой фильм я хочу посвятить этой теме, хочу показать истинную любовь и дать бой цинизму. Иначе жить нельзя! Ведь бой продолжается...

Я спросил Ива Чампи: собирается ли он сделать фильм, в котором отразится его собственная, богатая событиями жизнь французского патриота, воина, антифашиста? И задал этот вопрос, разумеется, не случайно. Когда гитлеровцы ворвались в Париж, юный Ив, сын, внук и правнук французов, не опустил руки перед катастрофой. Наоборот, он бросил учебу, медицину, научные планы, добыл для начала оружие и «исчез» в парижском подполье. Это было нелегко и непросто — разыскать желанный адрес, установить связи с патриотическим подпольем. Но он это сделал. Два года Ив был в родном Париже, на улицах которого раздавался чугунный стук сапог оккупантов. Он видел «бошей» в бистро, в театрах, в магазинах, у Эйфелевой башни — и выполнял боевой приказ... Два года в парижском подполье — это срок! Затем Северная Франция, переход франко-испанской границы, Мадрид...

Здесь фашисты арестовывают юного француза. Затем взломанное окно, побег, трехдневный переход в горах... И снова арест, тесная камера, концлагерь. И снова побег. На сей раз Северная Африка, Марокко, бои с дивизиями Роммеля, встреча с французскими патриотами. Здесь Чампи возвращается к медицине: на поле боя нужны врачи, и студент четвертого курса становится им. Чампи — воин, военный врач, далее переправляется в Англию, участвует в высадке союзных армий в Нормандии, он входит в освобожденный народом родной Париж, прощается с медициной, навсегда породнившись с кино, которое, по его глубокому убеждению, должно служить людям, миру и счастью.

— Когда же вы сделаете фильм о себе?— спрашиваю я режиссера.— Ведь это такой замечательный материал... И он вам так хорошо знаком...

— Я думаю об этом давно, много лет, и прежде чем умереть, конечно, сделаю его,— отвечает Чампи.— Это должен быть настоящий, правдивый фильм о войне. Признаться, начать работу над этим давно задуманным фильмом сейчас нелегко, непросто. Ему мешает современное положение вещей в нашем кинематографе. Но он будет, непременно будет снят, этот, как вы говорите, фильм о себе. Это будет фильм о том, как ужасна война, как велика красота человека, защищающего родину, свой дом, свое будущее, и, что самое главное, о том, что мы не можем допустить новую войну. Люди хотят жить и быть счастливыми. Это их право! И они должны быть защищены от тех, кто ради барышей готов забыть обо всем...

Ив Чампи столь откровенно говорил с нами, что я рискнул спросить: чего ему не хватает для полного счастья?

— Чего не хватает?— переспросил он.— В личном плане, как говорится, все в порядке... Но у меня нет возможности делать те фильмы, которые я хочу делать и которые, по-моему, очень нужны людям,— я вынужден заниматься коммерческими лентами. Пока что не удается одолеть причины, которые породили кризис в нашем кино... Но ничего! Жизнь, как известно, не стоит на месте. Я не ухожу от борьбы. Она шагает рядом с надеждой на будущее. Без этого жизнь пуста...

●

Я старался передать по возможности полно диалог с Ивом Чампи. Комментариев он не требует. Но одно дополнение хочется сделать.

В один из фестивальных дней «звезды» экрана встречались с советскими космонавтами, с людьми, которые, фигурально выражаясь, уже побывали по соседству с небесными звездами. Как обычно, в зале было шумно, пестро, весело. Я сидел по соседству с Чампи.

— А кто этот строгий, седеющий человек? Феоктистов?— спросил меня Чампи, показывая на сидящего в президиуме среди кинозвезд одного из наших космонавтов.— Тот самый ученый в космосе?

— Да, он...

— Как бы с ним поговорить? Я непременно должен использовать этот случай...

И, не закончив фразу, сразу как только завершилась встреча, Чампи с репортерской лихостью ринулся на сцену, пробиваясь к Феоктистову.

— Вы еще не видели мой фильм, мсье космонавт? — спросил Чампи.

— Извините, не успел,— ответил Феоктистов.— Но мне уже говорили, что ваше «Небо над головой» действительно сделано для человека, для людей. Это приятно. Я непременно посмотрю...

— Мне очень хочется снять фильм о космосе,— продолжал Чампи.

— Что ж, тема достойная, но, видимо, и для кино она непроста...

— Чем именно?

— Еще очень многое неведомо в ней. Неведомо и ново...

— Вот и хорошо. Будет над чем поразмыслить...

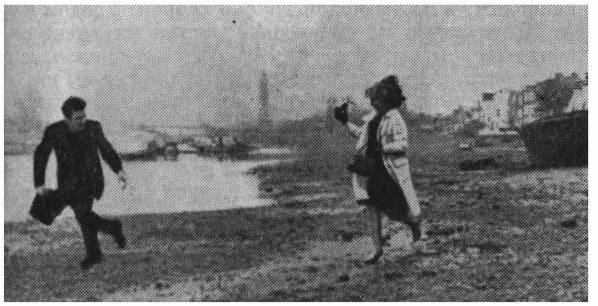
Может быть, этот диалог продолжался бы еще, но, увы, налетевшая ватага фоторепортеров безжалостно разъединила советского космонавта и французского кинорежиссера.

Таково дополнение, без которого исповедь Ива Чампи мне казалась неполно изложенной.

Н. МАР

«ЧЕТВЕРО НА РАССВЕТЕ»

(Англия)



Этот фильм открывается кадрами, которые на первых порах могли бы показаться взятыми напрокат из других фильмов. Ранний утренний час. Тот час, когда заря нового дня еще только-только занимается. На фоне постепенно бледнеющего неба все отчетливей вырисовываются хмурые силуэты многоэтажных домов. Мосты, перекинутые над Темзой, пока еще непривычно пустынны. А под мостами, на реке угадываются фантастические очертания портовых кранов, безмолвных и неподвижных. Час пробуждения! Для одних привычно спокойного. Для других — если они вообще уснули в эту ночь — безрадостного и горького. Среди этих «других» английский режиссер Энтони Симмонс и выбирал героев для нового своего фильма «Четверо на рассвете».

Быть может, фильм правильнее было бы назвать «Пятеро на рассвете». Но к рассвету того дня, о котором художник повел речь, одна человеческая жизнь уже завершила свой земной круг. В ранний утренний час лишь несколько случайных прохожих видели, как с дозорного полицейского катера перенесли на берег тело молодой женщины-утопленницы и прибывший к причалам врач констатировал смерть. Кто она? Как ее имя? Сколько ей лет? И какие обстоятельства толкнули ее на самоубийство? Этим займутся судебные и медицинские эксперты. Однако и мы, зрители, не останемся равнодушны к их поискам, потому что за полтора экранных часа успели искренне привязаться к грустной девушке из ночного кафе и к миловидной молоденькой матери крикливого младенца, у которого ночью резались зубы. С каждой из них жизнь на рассвете нового дня сыграла достаточно злую шутку. И кто знает, хватило ли у них сил побороть свое горе.

Но в Темзу все-таки бросилась третья женщина, так и ушедшая из фильма безымянной. Две другие остались живы. И пусть мы расстанемся с ними в минуту крайнего отчаяния, все равно история их жизни не завершилась, а значит, не погасла надежда, осталась вера в возможность счастливых перемен.

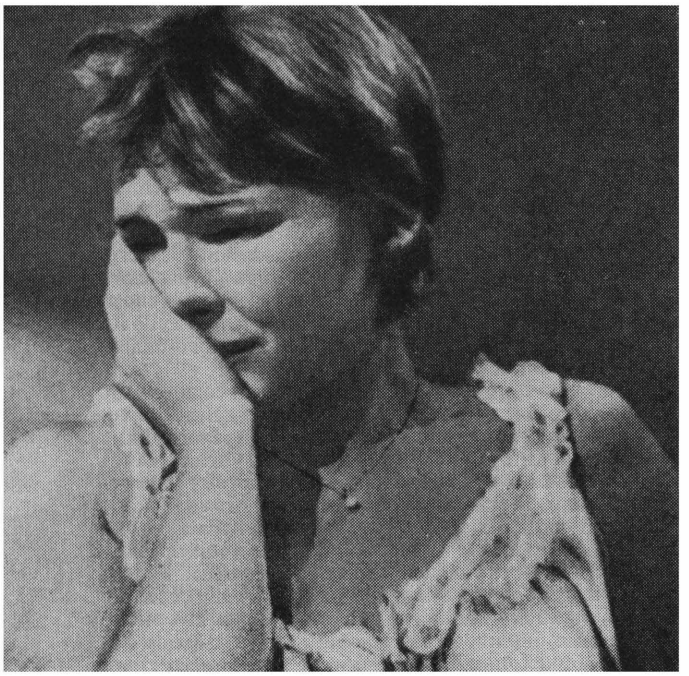
Фильм Энтони Симмонса складывается из трех параллельно развертывающихся новелл, но внутренне (не исключая и жестокую, где-то доходящую до натурализма новеллу об одном полицейском дознании) все же тесно связанных друг с другом, объединенных одной общей темой. Какой? Темой трагического одиночества человека среди людей? Пожалуй, что так! Одиночества, которое персонажи фильма — порой робко, порой более смело — стремятся преодолеть. И не вина человека, а беда того жестокого и бессердечного общества, в котором живет человек, что его судьбой, да и то по долгу службы, начинают интересоваться лишь полицейские комиссары и медицинские эксперты тогда, когда он больше уже не нуждается ни в чьем посредничестве.

Вот одинокий и не слишком молодой мужчина. А вот одинокая и не слишком красивая девушка, служащая в ночном кафе. Они мало знают друг друга. Что же привлекло его к ней? Одиночество! Тоска по доброму сердцу, по человеческому теплу. А девушка? Что заставляет ее всю ночь до рассвета бродить с ним по набережной Темзы? Сознание своей необходимости, нужности другому человеку. Он пришел за ней, он искал ее общества, и этого оказалось достаточно.

Я не стану подробно пересказывать содержание этой маленькой новеллы, которую с большим психологическим мастерством разыграли превосходные английские актеры Энн Линн и Брайан Фелан. Остановлюсь только на одном эпизоде, потому что он представляется мне ключевым. Бродя вдоль Темзы, они забираются в моторную лодку. Лодка плохо привязана. Они отвязывают ее, заводят и мчатся вперед. Отлично, с блеском снята оператором Ларри Пицером эта сцена головокружительной гонки по ночной реке. Из тумана выплывают огромные неповоротливые баржи, где-то совсем рядом пыхтят невидимые буксирные пароходики, то спереди, то сзади раздаются тревожные гудки. Кажется, еще мгновение, и моторка разлетится в щепки, врезавшись в груженную лесом баржу. Но мужчина, не сбавляя скорости, дерзко лавирует среди других судов. Каким он оказался ловким, сильным, смелым. А она — какая она красивая в эту минуту и какая счастливая. Встречный ветер пополам с брызгами воды бьет прямо в лицо. Кажется, что для них сейчас нет ничего невозможного, ничего непреодолимого. Стоит только захотеть... Потом они сойдут на берег и долго будут идти рука об руку, радуясь и этой своей близости и наступлению нового дня. Он начался для них с улыбки продавщицы овощей, раскрывшей перед женщиной корзину со своим товаром, скрипом колес спешащего на рынок фургона мясника.

Но мужчина уже начинает бояться своих чувств, бояться обезоруживающей доброты, сердечности. Возле станции метро разом хлынувшая в кадр шумная, бесцеремонная, спешащая на работу толпа разделяет их. Наступает горький час отрезвления. Еще можно вернуть все — и дождь, и мокрый ветер, и пьянящее чувство полета. Но аппарат вплотную приближает к нам как-то разом замкнувшееся, помрачневшее лицо мужчины, давая понять, что ничего уже невозможно. Его торопливое прощание с женщиной напоминает бегство без оглядки. В том жестоком мире, где приходится жить и бороться за существование, нужно и самому быть грубым и жестоким, нужно держать наготове крепкие кулаки, чтобы пробиться.

А на другом высоком берегу Темзы в это же самое время встречает зарю нового дня молодая женщина, которая тоже не спала всю ночь, потому что безутешно, не переставая, плакал больной ребенок, потому что женщина ждала возвращения мужа, а тот явился лишь на рассвете пьяный, в компании холостяка-приятеля, когда и женщина и ребенок ненадолго забылись сном, напропалую паясничал, и, запершись на кухне, пытался устроить новую попойку.



«Четверо на рассвете»

И опять-таки безошибочно угаданные режиссером актеры Джуди Денч и Норман Родвейс с подкупающей естественностью, без всякого ложного наигрыша проводят психологически сложную сцену, где взаимные безжалостные упреки разряжаются вспышкой нежности, а затем новой грубой ссорой, уходом мужа, бегством жены, ее возвращением к оставленному в пустой квартире ребенку. Но могло случиться и такое, что, совершенно потеряв голову, она, как и та неизвестная, которую выловили со дна Темзы, не вернется вовсе к разоренному семейному очагу.

И все же кульминация этой сцены, мне думается, заключена не в эпизоде побега и не в эпизоде возвращения, а гораздо раньше, когда после первой ссоры женщина, забившись в дальний угол кровати, молча, напряженно следит за своим мужем, который переставляет какие-то безделушки на письменном столе, на полках с книгами. Может быть, он еще одумается. Может быть, сейчас, когда он перебирает свои любимые вещицы, к нему вернутся нежность и раскаяние. На редкость милый, трогательный и очень женственный образ создала Джуди Денч. Кажется, что все доброе соединилось в облике молодой матери — юность, нежность, обаяние. От всей души пожелать бы ей счастья! Но в ее взгляде вы прочтете совсем другое — усталость, отчаяние, мольбу и все тот же ужас одиночества, на которое отныне она, вероятно, будет обречена.

В ткань фильма «Четверо на рассвете» что-то вошло из полицейских фильмов, а что-то даже из мелодрам. Во всяком случае, новелла о медицинско-полицейской экспертизе, которая до самой развязки держит зрителя в напряженном ожидании, невольно заставляет вспомнить о полицейских фильмах. Но главное все-таки не это, а то щемящее чувство, которое охватывает нас, когда в казенной полицейской камере художник мельком, как бы невзначай захватывает в кадр то обнаженную руку, то плечо самоубийцы. И мы, угадывая нежную округлость этой руки, мягкость кожи, думаем о том, что женщина была еще совсем молода и, наверное, хороша собой. А ситуации, которые можно счесть за мелодраматические, в действительности начисто лишены слезливой приторности мелодрамы. Это настоящие современные драмы, не избегающие жестоких и беспощадных подробностей. Молодое английское кино сегодня считает своим долгом говорить о них прямо, открыто и безбоязненно. В этом нас убеждал фильм «Такова спортивная жизнь». «Четверо на рассвете» тоже не составляет исключения.

Я смотрел фильм «Четверо на рассвете» осенью прошлого года в дни XVIII Локарнского международного фестиваля, где он завоевал главный приз. Я не знаю, как сложилась его дальнейшая экранная судьба и как помог ему в этом «Золотой парус» Локарно. Мне самому трудно себе представить название этого фильма, выведенное броскими аршинными буквами по фасадам кинотеатров, трудно представить его персонажей в компании «секретного агента 007» Джеймса Бонда или рыжеволосой Молль Флендерс — героини новейшего английского боевика, чья лихая улыбка минувшей осенью неотступно преследовала зарубежного зрителя. Но жизнь современного человека сегодня без прикрас отражается в таких фильмах, как «Четверо на рассвете». Шумный успех им вряд ли обеспечен. Да они и не претендуют на шумный успех. А в то, что их воздействие на зрителя может быть долгим и прочным, хочется верить. Для этого есть основания.

Б. Галанов

«СУМАСШЕДШИЙ ПРОФЕССОР»

(США)

Послужной список Джерри Льюиса, крупнейшего комика современной Америки, не просто велик, но огромен. Начиная с 1949 года он успел сняться более чем в тридцати картинах. По договору с «Парамаунтом», заключенному в 1959 году, он обязался создавать в год два фильма, в одном выступая как звезда, а второй — от начала и до конца делая собственными руками — как сценарист, режиссер и актер. Число фильмов, где в титрах Льюис значится постановщиком, пока невелико, их всего пять. Но по объективным свидетельствам работающих вместе с ним людей, кто бы ни ставил фильм — Норман Таурог, Джордж Маршалл, Фрэнк Ташлин, с которым Льюис не расстается последние годы,— вклад его в создание произведения выходит за пределы чисто актерских функций, он вмешивается в режиссуру, пишет новые диалоги, придумывает гэги, и если бы не суровые законы производства, имя Льюиса во многих случаях должно было бы стоять впереди фамилии режиссера.

Это только в кино, но кроме этого Льюис с четырнадцати лет играет на сцене; в паре с Дином Мартином он получил известность как певец в ночных клубах, а количество телевизионных передач, в которых он принимал участие, просто невозможно перечислить (критики утверждают, что Льюис создал новые формы музыкальных обозрений).

В последние годы слава Льюиса резко пошла вверх, этому способствовало то, что он стал бережнее относиться к своему творчеству, то, что после годов исканий нашел близкую себе тему, и в критике, особенно французской, сложилась законченная концепция превращения кинематографического гадкого утенка, которого она раньше с изрядной долей иронии называла «трудолюбивым клоуном», в крупнейшего комедийного актера.

Наиболее последовательно эту концепцию развил критик журнала «Позитив» Робер Бенайун. Сводится она к следующему. Дуэт Дин Мартин — Джерри Льюис был построен на противопоставлении удачливого красавца, обладателя неплохих мускулов и большой пробивной силы (его играл Мартин), и находящегося в полной зависимости от него дурачка, которого герой Мартина постоянно эксплуатировал, ставил в самые глупые положения, подчеркивая его физическую и психическую неполноценность. Пара имела немалый коммерческий успех, и, казалось бы, Льюису-актеру не на что было жаловаться, но Льюис-человек, видимо, зачастую должен был испытывать неудобства из-за того, что изначально обрекал себя на унизительную второстепенность. Комплекс вторичности усиливался и потому, что Льюис был творческим и материальным вдохновителем большинства фильмов и эстрадных номеров. Поэтому, когда в 1956 году Мартин покинул Льюиса, последний оказался единственным и монопольным обладателем двух масок бывшего дуэта. Он как бы совместил их в себе и, приступив к самостоятельной деятельности, попытался взять реванш за все бесчисленные оскорбления, которым подвергал его героя блистательный партнер. Эта тема двуединства одной личности постоянно тревожила Джерри Льюиса, слегка модифицируясь, переходила из фильма в фильм, пока не достигла законченности в «Сумасшедшем профессоре»*, который и критики и сам Джерри Льюис считают лучшим его фильмом.

Большинством исследователей творчества Льюиса эта концепция принимается как универсальная. Если обратиться к биографии актера, то, вероятно, можно найти немало подтверждений этим стройным и по-своему логичным построениям. Но относящаяся, скорее, к Льюису-человеку, чем к Льюису-художнику, она, по существу, остается в области психологических предположений и не объясняет принципы его творческих исканий (если, конечно, не отождествлять полностью реального Льюиса с создаваемыми им образами, но об этом вряд ли можно говорить всерьез).

Мотив двух масок в «Сумасшедшем профессоре» имеет прямой литературный первоисточник. Внешняя канва сюжета основана на знаменитом романе Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд», трагической истории гениального врача, создавшего эликсир, способный не только изменять внешний вид человека, но и пробуждать дремавшие в нем низменные инстинкты. Роман этот неоднократно экранизировался и в прямом и в модифицированном виде, и героя его последовательно воплощали Джон Барримор, Фредерик Марч, Спенсер Треси, Жан-Луи Барро.

Герой фильма Льюиса, преподаватель химии в заштатном американском университете Джулиус Келп, обладает внешностью типичного кинематографического Хайда. Но беспорядок неаккуратно подстриженных волос, зубы, похожие на клыки доисторического животного, обвислые щеки, резкость нескоординированных движений приданы теперь существу забитому и затравленному, постоянному, профессиональному неудачнику.

Фильм начинается каскадом гэгов, вполне достойных старой комической. Какие-то из них часто использовались, кое-что придумано заново, но упора на неожиданность нет, расчет, скорее, на зрительское воспоминание. Конечно, в современном университете вряд ли кто-нибудь станет швыряться классическими тортами, но можно внезапно открывшейся дверью повалить на пол благообразного декана, можно устроить потрясающий взрыв в лаборатории, где сорванная

* В оригинале — «The Nutty Professor». «Nutty» — жаргонное словечко, нечто вроде нашего «чокнутый».

с петель дверь погребает под собой незадачливого экспериментатора Келпа, и чтобы выбраться, ему приходится стучать в нее. Слегка улыбнувшись незамысловатым наивным трюкам, зритель готовится ощутить себя в мире, населенном чудаковатыми, рассеянными учеными, иронически подсмеиваться над которыми публику давно уже приучили фильмы и юмористические журналы. Но привычному узнаванию мешает неожиданная акцентировка уродливого, странный контраст маски, словно пришедшей из «фильма ужасов», с простотой классического гэга.

Своеобразие «Сумасшедшего профессора» основано на том, что в отличие от старой комической, где каждый трюк точно соответствовал характеру выбранной маски (скажем, Китону не пригодился бы сюжет, написанный специально для Гарри Лэнгдона), у Льюиса есть произвольность в выборе гэгов. Непривычно обрабатывается у Льюиса и фон действия, тоже мало зависящий от структуры маски. Вспомним, например, чаплиновский «Праздный класс», где бродяжка оказывается среди участников костюмированного бала, фланирующих по апартаментам роскошного отеля. Подобные ситуации могли служить и служили для пародийного эффекта остранения. Но когда мы наблюдаем за Келпом, которому неудобно среди толпы издевающихся над ним студентов и неуютно в мягких кожаных креслах кабинета декана, то эффекта пародии не возникает, ибо Келп, профессор, интеллектуал, ученый, чьи реальные знания ни разу не подвергаются сомнению, должен быть на месте в этой мастерской науки. Только лаборатория с ее колбами и мензурками, где по толстым трубкам журчат и пузырятся разноцветные жидкости, кажется идеальным местопребыванием Келпа. Но здесь меньше всего чувствуется ученый, скорее, можно вспомнить о гномах, добывающих алмазы в горах.

Современный Хайд, оставаясь Хайдом, не может преодолеть своей неудачливости, но он может попытаться стать доктором Джекилом, чтобы в образе статного красавца, кумира толпы, получить причитающуюся ему толику успеха. Сцена, когда Келп под действием изобретенного им эликсира превращается в долгожданного двойника, поставлена в традициях «фильма ужасов»: и без того уродливое лицо его стареет, копна перепутанных волос спадает ему на плечи, искривляются выпирающие вперед зубы, руки покрываются шерстью...

Потом в притихшей вечерней улице раздаются шаги и оборачивающиеся на их шум прохожие, автомобилисты, полисмены странно застывают, так и не закончив своих дел, как будто увидев нечто глубоко их поразившее. Шаги направляются в студенческий кабачок «Багряная пещера», и уже перестает играть контрабасист маленького оркестра, руки пианиста останавливаются на клавишах, широко открывает глаза героиня картины студентка мисс Парди — у двери, небрежно прислонившись к притолоке, стоит стройный атлет, вступающий в действие под именем Бадди Лава.

(Здесь необходимо маленькое разъяснение. В Америке в разговорном языке именем «Бадди» можно заменить любое, так обычно обращаются к человеку, чье настоящее имя неизвестно.)

Итак, Бадди Лав входит в действие. Он свой человек в этом модном кафе, в мягком антураже зеркал

и низких столиков. Когда он подходит к бару, его ладная фигура ловко гармонирует с изящной закругленностью полированной стойки. С небрежной расслабленностью он держит в руке бокал, а через несколько секунд той же рукой бьет по челюсти здоровяка-спортсмена, когда-то засунувшего профессора Келпа в шкаф с химическими препаратами. Он подсаживается к мисс Парди, с которой, будучи Хайдом, с трудом мог поговорить, глупо шутит, неимоверные банальности вещает как откровения, и девушка не в силах противостоять этому могучему натиску мужской самоуверенности.

Играя Бадди Лава, Джерри Льюис почти не шаржирует, но за картинной изысканностью вдруг проступает автоматизм. Бадди Лав — образец, гений, кумир, но его двойников можно увидеть на фотографиях «Плейбоя», его мускулистый торс мелькал на страницах культуристских журналов, он улыбается с придорожных реклам и с афиш кинотеатров. Посетители «Багряной пещеры» с нежностью глядят на своего героя, но оглянемся вокруг — везде одни Бадди Лавы — старые Бадди Лавы и молодые Бадди Лавы, в рубашках и пиджаках, с красными галстуками и синими, толстые и худые, в модных свитерах и уже немодных джинсах, прошлые Бадди Лавы и будущие. Вся квинтэссенция этого образа ощущается в том, как поет герой Джерри Льюиса — это не пение Луиса Армстронга или Рэя Чарльза, так поют сотни и тысячи певцов, такие же Бадди Лавы, «люди без качеств», люди со стертой индивидуальностью.

В «Сумасшедшем профессоре» граница между Келпом и Бадди подвижна. Ограниченный кратковременным действием своего неустойчивого эликсира, профессор переходит от одного обличья к другому, попадая порой в самые неожиданные ситуации. В качестве Келпа он подвергается все тем же насмешкам и не может объясниться в любви мисс Парди, а будучи Бадди Лавом получает титул «Дон-Жуана года». Это двусмысленное положение длится до тех пор, пока на студенческом празднике эликсир не теряет свою силу раньше времени и блистательный Бадди, только что с триумфом выступавший на сцене, на глазах у публики, при полном свете, сникает, съеживается и постепенно возвращается к своей исходной оболочке. И уже не от имени Келпа или Бадди Лава, а, видимо, от своего собственного Джерри Льюис говорит в финальном монологе: «...Нужно жить в согласии с самим собой. Вы только подумайте о времени, которое вы должны провести с самим собой наедине. И если вы не можете относиться к себе с симпатией, как вы можете надеяться на симпатию других? Вот что я открыл».

Этот призыв к человеческой самоценности чрезвычайно дорог Льюису. Эволюция его персонажа при всей внешней похожести противоположна эволюции героя Стивенсона. Доктор Джекил был обречен на гибель не потому, что выпустил на свободу мистера Хайда, а потому, что, замаскированный наслоениями привычек, воспитания, образования, этот Хайд жил в нем самом, и победить его Джекил мог только ценой собственной смерти.

Джерри Льюис не верит в изначальность зла. Бадди Лав — будь он доктором Джекилом или мистером Хайдом фильма, в данном случае это не важно,— не есть часть души доктора Келпа. Зло как психологическая категория вообще в нем не персонифицируется. Вопреки мнению многих критиков, режиссер не расходует стрелы своего остроумия на обличение идолов молодежи типа Элвиса Пресли, и гораздо больше чем грубость, невоспитанность, малокультурность Бадди Лавов его пугают механическая простота, автоматизм достижения человеческой значимости.

«Сумасшедший профессор»

Большинство американских режиссеров, в том числе и Джерри Льюис, всегда настаивают на простоте трактовки своих картин, на доступности их конечного вывода. Но в финале «Сумасшедшего профессора» есть любопытный разрыв между «хэппи-эндом» для Келпа и «хэппи-эндом» для режиссера. Профессор получает руку и сердце своей избранницы мисс Парди. Но одновременно папаша Келпа, уже хвативший изрядную толику эликсира, бойко распродает чудесный напиток декану, преподавателям, студентам; и даже из задних карманов брючек счастливой мисс Парди, отправляющейся в мэрию, торчат два флакона. Ничего не поделаешь, все хотят быть Бадди Лавами...

В. Дмитриев,
В. Михалкович

Отовсюду

АВСТРИЯ

На заре звукового кино, в 1931 году, был выпущен музыкальный фильм «Конгресс танцует» с участием Вилли Фрича и Лилиан Харвей. Режиссер Геза фон Радвани, постановщик показанного на Московском международном кинофестивале в прошлом году фильма «Хижина дяди Тома», работает над новой версией фильма о Венском конгрессе. В главных ролях снимаются Лили Пальмер и Поль Мерисс.

ГДР

«Берлин и вокруг» — так назвали свой новый фильм сценарист Вольфганг Кольхаазе и режиссер Герхард Клейн. Место действия фильма — различные уголки столицы ГДР, танцевальные залы и бары, большой завод, узкие улочки за Франкфуртераллее. В фильме множество действующих лиц, а основная его проблема — раздумье о месте молодежи в обществе, поиски путей к счастью, как его понимают современные юноши и девушки.

ДАНИЯ

Кинофирма «Нурдиск фильм» закончила съемки нового фильма-оперетты «Жизнь крестьян», снятого по роману немецкого писателя Фрица Рейтера (1810—1874). Режиссер фильма Эрик Баллинг. В фильме снимались артисты Хелле Виркнер Краг, Фриц Хельмут, Эллен Винтер, Ханс Курт, Поуль Райхард и другие.

●

На экранах Дании начали демонстрироваться две новые кинокомедии: «Мертвые живут долго» и «Девушка и миллионер». Сценарий первого фильма написан Кнудом Поульсеном и Бентом Оксенвадом. В главной роли известный датский комедийный актер Освальд Хельмут. Комедия «Девушка и миллионер» поставлена Хенриком Сандбергом и Эбе Лангбергом. В фильме рассказывается история человека, который вдруг потерял память. В фильме заняты Дирх Пасер, Аксель Стрёбу, Йохана Лильберг, Малене Шварц и другие.

ИТАЛИЯ

Режиссер-документалист Ренцо Ренци работает над цветным фильмом о партизанской борьбе в Эмилии — области, которую в Италии называют «красной» и где в годы второй мировой войны особенно сильно было движение Сопротивления. Ренци в своем фильме хочет показать отличительные черты эмилианского Сопротивления и самые героические его моменты. В фильме три части: «Братья Черви» (о подвиге семи братьев-антифашистов — сыновей Алчиде Черви), «Республика Монтефьерино» (о партизанской республике, созданной в освобожденном районе), «Готическая линия» (о прорыве укрепленной линии обороны немцев). В фильме рассказывается о крестьянском вооруженном выступлении летом 1944 года, о трагической гибели партизанского отряда Болонского университета, о страшном злодеянии гитлеровцев, сравнявших с землей селение Мардзаботто, о сражении за Равенну и о других памятных событиях освободительной борьбы.

В фильме будут использованы сохранившиеся партизанские фотографии и уникальные кадры, снятые английскими военными операторами и предоставленные режиссеру Британским военным музеем.

ЛИВАН

В Бейруте состоялась четвертая конференция Круглого стола под названием «Кино и арабская культура». Это единственное мероприятие подобного рода в арабских странах организуется международным центром кино и телевидения под покровительством и при участии ЮНЕСКО. Кроме делегаций ЮНЕСКО и арабских стран в конференции принимают участие наблюдатели из неарабских стран и представители важнейших международных ассоциаций.

В соответствии с рекомендацией Круглого стола 1964 года эта конференция шла под девизом «Чему арабское кино может научиться у индийского, чтобы найти свой оригинальный стиль». На конференции был обсужден ряд докладов: «Индийские фильмы и западные зрители» Ежи Теплица, «Индийское кино и цивилизация» Балдоон Дингра, «Современное положение и перспективы кино в Индии» Гарга, «Роль традиционной арабской культуры в развитии арабского кино» Хакки Шебли.

●

В Ливане закончились съемки цветного фильма «Аль Кахирун» («Непобедимые»). В нем участвовали 15 известных актеров и 1500 статистов. В основу сюжета положена легенда о молодой бедуинке, которая стала во главе небольшой армии из женщин и девушек, сражающейся за освобождение своей страны и народа от порабощения.

ПОЛЬША

Известная писательница Зофья Посмыш, по сценарию которой покойный Анджей Мунк снял «Пассажирку», закончила работу над новым сценарием. Это бытовая драма, в центре которой образ сельской учительницы. Фильм будет называться «Ключ», ставит его режиссер Януш Вейхерт в творческом объединении «Старт». В главной роли Барбара Крафтувна.

●

Действие фильма «Шифры», над которым работает в творческом объединении «Камера» режиссер Войцех Хас (сценарий Анджея Кийовского), происходит в наши дни, однако основные сюжетные ситуации и конфликты его неразрывно связаны с трагическим периодом гитлеровской оккупации. Из Англии в Польшу приезжает человек, у которого здесь в годы войны погиб младший сын. Выясняя подробности его гибели, герой фильма сталкивается со многими непонятными или не выясненными до сих пор обстоятельствами. Перед ним оживают кошмары дней оккупации, кошмары, которых ему в то время удалось избежать; он встречается с людьми, с которыми когда-то был дружен его сын. Основные проблемы, которые ставят в фильме его авторы, носят моральный характер.

●

«Вавилонская башня» — так называется документальный одночастевый фильм, рассказывающий об иностранных студентах, при-

Отовсюду

ехавших учиться в высшие учебные заведения одного из крупнейших городов Польши — Лодзи. Фильм выпущен Варшавской студией документальных фильмов. Режиссер Ежи Каден.

●

Режиссер Станислав Ружевич работает над фильмом «Ад и рай» по сценарию, написанному им в соавторстве с Корнелем Филиповичем. Это будет современная комедия; ее персонажи предстают перед неким «судом», который должен решить, что их ожидает — ад или рай. Главный герой фильма (его играет Казимеж Опалиньский) не верует ни в рай, ни в ад, в результате чего возникают всякого рода комические осложнения.

●

Один из крупнейших мастеров польского документального кино Казимеж Карабаш («Музыканты» и другие фильмы) приступил к работе над своим первым художественным фильмом «Пустое пространство». Это будет рассказ о молодых людях, которые приезжают в столицу учиться или работать, но не могут сразу обрести контакт с окружающей их новой действительностью. Сценарий написан Ежи Сколимовским, недавним выпускником Лодзинской киношколы, автором двух завоевавших уже широкую известность фильмов, один из которых— «Вальковер» — был в прошлом году с огромным успехом показан на фестивале в Канне (Сколимовский — автор сценария и постановщик фильма «Вальковер», а также исполняет в нем главную роль).

●

Вышедший недавно сборник новых рассказов известного польского писателя Ежи Ставиньского называется «Предпраздничный вечер». Так же будет называться и фильм, сценарий которого написан Ежи Ставиньским и Хеленой Амираджиби на основе одного из рассказов, вошедших в сборник. Ставиньский и Амираджиби будут также и постановщиками этого фильма. В центре картины — сорокалетний инженер, который решает начать «новую жизнь», вырваться из круга устоявшихся повседневных привычек и обязанностей. Этому, однако, противится его второе «я»: на внутреннем столкновении аргументов и контраргументов и строится весь фильм, который, по мысли авторов, не будет содержать однозначных выводов — то или иное его «прочтение» будет в конечном счете зависеть от зрителя. Главную роль в фильме исполнит Кжиштоф Хамец; часть сцен, где герой встречается со своим alter ego, будет снята с помощью дублера.

В фильме заняты также Ева Кшижевска, Пола Ракса, Тереза Шмигелювна, Збигнев Цибульский и другие.

●

Группа бывших гитлеровцев укрывается от справедливого возмездия в малодоступной части Африки. Они поддерживают связь с тайными фашистскими агентами во многих странах и, мечтая о новой войне, ведут спокойную жизнь, пользуясь услугами невольников-негров. Однажды в местности, где они находятся, появляется западногерманская научная экспедиция...

Так завязывается основной сюжетный конфликт фильма «Сошествие в ад», над которым работает режиссер Збигнев Кузьминьский. Фильм ставится в творческом объединении «Иллюзион».

●

К исполнившемуся в прошлом году десятилетию со дня подписания Варшавского пакта студия «Чолувка» выпустила одночастевый фильм «Братство и сила», поставленный режиссером Янушем Ходникевичем. Значительное место в фильме отведено документальному материалу, показывающему агрессивные замыслы западногерманских милитаристов, создание на Западе агрессивных военных блоков, что, как известно, и явилось причиной подписания Варшавского договора.

Кроме того, в фильме показано тесное сотрудничество братских армий стран Варшавского договора, укрепляющих свою оборонную мощь.

●

«Жареные рябчики сами в рот не летят» — так примерно можно передать по-русски польскую пословицу, первые два слова которой послужили названием нового фильма режиссера Тадеуша Хмелевского («Ева хочет спать», «Два господина N», «Где генерал?»). Действие этой бытовой комедии (сценарий которой написан Хмелевским) происходит в среде работников варшавского водопровода.

●

Комедия «Всегда по воскресеньям» состоит из трех новелл; героями каждой из них являются спортсмены. Фильм поставил по собственному сценарию режиссер Рышард Бер. Главные роли исполняют Ежи Турек, Войцех Семьон и Калина Ендрусик. Калина Ендрусик исполняет также главную роль в фильме «Любовное лекарство», который ставит режиссер Ян Баторы. По жанру это будет лирико-приключенческая комедия, героиня которой внезапно оказывается втянутой в расследование дела шайки фальшивомонетчиков.

США

В титрах фильма «Бас Рилей снова в городе» (режиссер Харвей Харт) указан в качестве сценариста некий Уолтер Гейдж. Напрасно было бы, однако, искать это имя в кинематографических и иных справочниках: Уолтер Гейдж — лицо вымышленное. Дело в том, что первоначальный вариант сценария этого фильма был написан одним из наиболее известных американских драматургов Уильямом Инджем. Однако многочисленные переделки, которым подвергся сценарий по настоянию руководителей компании «Юниверсл», вынудили автора снять свое имя с титров.

Рецензент журнала «Филмз энд филминг» отмечает, что, несмотря на некоторые актерские удачи и отдельные неплохие эпизоды, фильм этот, рассказывающий о людях провинциального города, получился значительно ниже других картин, сделанных по сценариям Инджа. Автор статьи, однако, подчеркивает, что дебютирующий в кино телевизионный режиссер Харвей Харт показал свое умение работать с актерами, что заставляет с интересом ожидать его дальнейших работ.

Отовсюду

«ДЕСЯТИЛЕТИЕ БРОЖЕНИЯ»

Испанское кино открыли миру Хуан Бардем и Луис Берланга. «Смерть велосипедиста», «Главная улица», «Добро пожаловать, мистер Маршалл» с неожиданной жесткостью и реализмом распахивали не тронутую киноискусством целину испанской действительности. Это было лет десять назад и предвещало, казалось, эпоху расцвета национальной кинематографии. Но в конце 50-х годов и Бардем и Берланга выпускали на экраны стандартные мелодрамы или костюмно-исторические киноопереты, бесконечно далекие от подлинной жизни страны. Лишь немногие фильмы свидетельствовали о том, что глубинные процессы в испанской кинематографии продолжаются, что дебютировавший в те же годы Карлос Саура со своими «Мальчишками» появился не на пустом месте. Пусть все это были достижения отдельных, не связанных общей программой режиссеров — работы их стали источником брожения, от которого уже не могло уйти кино Испании.

Надо сказать, что официальная цензура, действующая в постоянном контакте с могущественной организацией защиты религии «Опус Деи», является одной из самых суровых на свете. Нечего говорить о серьезной социальной проблематике, даже фильмы, слишком внимательно исследующие психологию героев, кажутся подозрительными. До последнего времени под запретом находилась даже любовь — ни под каким предлогом испанские влюбленные не могли поцеловаться на экране. Что же касается существенных для современной Испании моральных и религиозных проблем, связанных с церковью, армией или государственной администрацией, то они никогда не попадали на экраны. Наибольшим спросом у прокатчиков пользуется так называемое «фольклорное кино», эксплуатирующее во множестве вариантов песни и танцы Андалусии, стилизованные и пышные. В этих картинах полным-полно быков, тореадоров и «роковых женщин», причем цензоры сурово следят, чтобы женщины эти были все же не слишком роковыми. Другой жанр, заполонивший испанские экраны после грандиозного успеха фильма Ладислао Вайды «Марселино, хлеб и вино»,— это картины о детях; во множестве выходят также на экран цветные комедии по третьесортным голливудским образцам 40-х годов.

Однако бóльшую часть репертуара испанских кинотеатров составляет не отечественная продукция, а мелодрамы и комедии стран Латинской Америки и случайные фильмы европейских стран. При этом большинство картин дублируется и перемонтируется. Испанский зритель не видел фильмов Эйзенштейна и Уэллеса, Феллини и Мидзогути. До последнего времени не было даже каких-либо неофициальных обществ или клубов, занимающихся распространением кинематографической культуры.

Поворотным пунктом в истории испанского кино был скандал после каннского успеха «Виридианы», поставленной Буньюэлем в Испании. Как это часто бывает, репрессии франкистских чиновников против молодых испанских кинематографистов привели несколькими годами позже к необходимости некоторой либерализации атмосферы в кино. Был уволен в отставку министр информации, скомпрометировавший себя излишним рвением в борьбе с деятелями культуры. Но дело не только в персональных изменениях. Источником определенного улучшения ситуации в испанском кино является стремление франкистского правительства несколько подновить фасад национальной культуры, выйти из многолетней изоляции в Европе.

Как бы то ни было, цензура смягчила свои требования, прежнее самодурство цензоров было ограничено специальным индексом, который позволил наконец художникам самим разобраться в том, что дозволено, а что нет. Печать начала кампанию за подъем культурного уровня проката, и на экранах кинотеатров появились фильмы Антониони и Бергмана, Годара и Алена Рене. Эти фильмы, разумеется, были искалечены ножницами цензоров, но само их появление в прокате вызвало широкие комментарии печати.

И наконец к производству были допущены режиссеры, ранее находившиеся под жестким контролем чиновников, а также дебютанты, воспитанные Мадридской высшей киношколой.

Среди наиболее интересных работ последнего времени печать называет новый фильм художника и писателя Мануэля Саммерса (автора показанного на последнем Московском фестивале фильма «От розового к голубому») — гиньольную комедию в стиле Берланги и Ферреро «Девушка в трауре», атакующую оплот испанской реакции — институт религиозного брака. Эта комедия рассказывает о молодой паре, бракосочетание которой постоянно откладывается из-за непрекращающихся похорон в семье невесты (по испанским обычаям даже смерть чрезвычайно отдаленного родственника вынуждает всех остальных носить траур в течение длительного времени).

Значительную роль в оздоровлении испанского кино играет стремление к экранизации произведений классической и современной литературы. Так, режиссер Мигель Пикасо добился согласия цензуры на экранизацию повести Унамуно «Тетка Тула», героиня которой — старая дева, брошенная своим женихом на пороге свадьбы. А молодой романист и новеллист Хесус Фернандес Сантос дебютировал как режиссер экранизацией своего романа «Вверх» — истории неудавшейся карьеры молодого рабочего парня, безрезультатно старавшегося сломать классовые барьеры и очутившегося в конце концов в тюремной камере.

Стоит упомянуть также и о реалистических детективах Хесуса Франко и Эухенио Мартина, вскрывающих пороки испанской провинции, и новую комедию Хосе Луиса Видориа «Похищение Т. Т.».

Таким образом, «десятилетие брожения» характеризуется вторжением серьезной социальной проблематики в испанское кино. Это не означает, что кинематографисты Испании вырвались из тисков цензуры. Франкистская идеология и охранители ее навязывают художникам свои вкусы и требования, калечат и запрещают картины. Но перемены в испанском кино свидетельствуют о том, что борьба за прогрессивное реалистическое киноискусство продолжается.

Н. БАСМАНОВ

Обозрение

ФРАНЦИЯ

Клод Отан-Лара намеревается снять продолжение фильма о врачах «Дневник женщины в белом». Новый фильм будет называться «Женщина в белом восстает». Он будет рассказывать о молодой женщине-враче, перед которой встает ряд серьезных проблем, связанных с ее профессией. В главной роли будет сниматься Мари-Жозе Нат.

●

Марсель Карне приступает в Риме к съемкам фильма «Парень с площади Испании». Герой фильма — красивый молодой человек, который живет за счет богатых туристок, посещающих площадь Испании.

●

Полнометражный фильм «Париж глазами...» состоит из шести киноновелл, каждая из которых рассказывает об одном из районов Парижа. Новеллу «Северный вокзал» ставит Жан Руш, «Улица Сен-Дени» — Жан-Даниэль Полле, «Площадь Звезды» — Эрик Роммер («Что основное для площади Звезды? Автомобилисты и пешеходы,— говорит Эрик Роммер.— Я выбрал пешеходов... А вообще это фильм о красоте, о том, что такое красота и кто как ее понимает...»), «Сен-Жермен де Пре» — Жан Душе («Я хотел показать, что представляют собой люди, которых мы видим ночью в Сен-Жермен де Пре, когда все больное и противоестественное собирается здесь и пытается создать иллюзию естественной жизни. Я хотел показать этот квартал при свете дня, когда спадают маски, исчезает ночное очарование и ясно проступает фальшь и плохо наложенный грим...»), «Монпарнас-Левараруа» — Жан-Люк Годар («Мне были важны не столько люди, которые действуют в этой истории, сколько среда, их окружающая. И даже когда камера выхватывает кого-либо крупным планом, важен не столько он сам, сколько то, что с ним рядом. Это фильм о квартале, об эпохе, это Монпарнас, как я его себе представляю, основываясь на живописи и знании его обитателей. Жизнь — это река, а мой фильм— кусочек берега этой реки...»), «Улица Ла Мюэт» — Клод Шаброль («Это пятнадцатиминутное резюме идеи, которая давно занимает меня... Буржуазия — это класс, а значит — и определенная идеология. А идеология всегда более живуча, чем сам класс. Буржуазная идеология живет и сопротивляется при самых различных социальных режимах... А затем сексуальный психоз буржуазии. Люди непричастные склонны думать, что это преувеличение, но это правда... Все президенты и генеральные директора крупных фирм, за редким исключением, большие свиньи. И самое страшное в этом, что сами они отнюдь этого не чувствуют, и их жизненные идеалы ограничиваются женщинами и наживой... Послушать только, о чем они говорят между собой?! Им нечего сказать друг другу. Ничтожество их становится очевидным сразу же, как только они открывают рот. А так как говорят они к тому же в основном во время еды, мой фильм построен на разговорах за столом... Я хотел, чтобы мой герой вызывал чувство омерзения...»).

Фильм «Париж глазами...» снят на 16-*мм* пленке и выпущен фирмой «Фильм дю Лозанж», основанной в начале 1964 года,— это своеобразный манифест новой фирмы. Руководители ее собираются объединить ряд режиссеров, которые, по мнению новой фирмы, закладывают фундамент кино завтрашнего дня, и помочь им утвердиться. «Для нас, как и для издательств или музеев живописи, важно найти определенную линию и следовать ей,— говорит один из основателей новой фирмы Барбер Шредер.— Мы не хотим установить господство чистого «авангадизма», как это было в театре, например, или в живописи. И уверены, что в конце концов часть публики последует той линии, которая нас интересует. Во всех новеллах фильма «Париж глазами...», несмотря на оригинальность каждого постановщика, есть общее желание — показать обстановку, среду, общественные классы, людей без предвзятого мнения. 16-*мм* фильмы (а этот формат стал основным для телевидения) позволят осуществить заметную экономию на расходах по съемкам, дадут бо́льшую свободу камере и уничтожат существующие препятствия при съемках на натуре. Кроме того, с эстетической точки зрения, новеллы Годара и Руша выдвигают сами по себе новые формы, невозможные на пленке в 35 *мм*. Но особенно важно найти новые средства создания фильма, более легкие и менее дорогие... Для того чтобы кино могло развиваться, надо уменьшить стоимость и увеличить количество фильмов. Хороший фильм, если его стоимость минимальна, скорее найдет своего зрителя...»

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Яромил Иреш (советским зрителям знаком его первый фильм «Крик») работает над картиной «Горький миндаль» (по сценарию Арношта Люстига, автора сценариев фильмов «Эшелон из рая» и «Алмазы ночи»). Новая картина Ireша рассказывает о судьбах девушек, представительниц различных национальностей, которых во время войны готовили в Германии к роли «почетных матерей»: они должны были увеличить прирост людей «чистой расы».

●

Сценарий картины «Четыре трубки», над которой работает режиссер Войтех Ясный, написан на основе рассказов И. Эренбурга из цикла «Тринадцать трубок».

●

Режиссер Димитрий Плихта и оператор Виктор Свобода снимают на Братиславской киностудии фильм «Преступники», посвященный моральным проблемам современной молодежи. Действие фильма происходит в исправительно-трудовой колонии.

●

Над новым словацким кинодетективом «Смерть приходит во время дождя» работают режиссер Андрей Леттрих и оператор Карол Кршка. Действие фильма происходит в наши дни в Братиславе, герои его — ничем не примечательные жители этого города. Но вот однажды на них падает подозрение в убийстве. Лишь благодаря умению и такту представителей органов безопасности преступление быстро расследовано. Зрители узнают, что причиной убийства были трусость, эгоизм и безответственность одного человека.

Отовсюду

КИНОЦЕНТР В ПУНЕ

В живописной местности, где когда-то помещалась знаменитая студия «Прабхата», ныне обосновался Индийский киноинститут. Неподалеку от съемочных павильонов, один из которых относится к крупнейшим в стране, расположились учебные корпуса с несколькими аудиториями, просмотровым залом и библиотекой.

Несколько лет минуло с того дня, когда первые студенты перешагнули порог института в городе Пуне (август 1961 года). Основывая институт, министерство информации и радиовещания возложило на него задачу подготовки высококвалифицированных специалистов, а также проведения исследовательской работы в различных сферах науки о кино. Было создано шесть факультетов: сценарный, режиссерский, актерский, операторский, звукозаписи и кинередактуры. Небезынтересно отметить некоторые особенности приема в институт. Для поступления на сценарный факультет, где срок обучения ограничен двумя годами, необходимо иметь художественное или искусствоведческое образование. Окончившие сценарный факультет могут затем поступить на режиссерский и по истечении двенадцати месяцев получить диплом постановщика фильмов. Трехлетний курс обучения проходят будущие операторы и специалисты звукозаписи. Чтобы попасть в институт, они должны завершить образование в какой-либо из смежных областей науки. Такое же требование предъявляется и к абитуриентам редакторского факультета, где курс обучения ограничен двумя годами. Выпускники средних школ с обязательным знанием хинди могут поступить на актерский факультет. Здесь учебная программа укладывается тоже в два года.

Институт располагает достаточно опытными кадрами преподавателей. Среди них — ректор Раджендра Сингх Беди, профессора сценарного мастерства Дж. Б. Х. Вадиа и Р. С. Прути, видный оператор из Бомбея Р. Д. Матхур. Частыми гостями в городе Пуне бывают иностранные специалисты. Серж Фридман — кинорежиссер из Франции — прочел курс лекций на сценарном факультете. В прошлом году со студентами и преподавателями института встречались французский историк кино Жорж Садуль, английский кинорежиссер Дэвид Лин, хранитель Болгарского киноархива Георгий Стоянов-Бигор.

Наряду с профилирующими дисциплинами студенты проходят академические курсы истории кино, основ изобразительного искусства, музыки, литературы. В институте функционирует даже... класс йогов.

Одной из важнейших сторон обучения студентов является их участие в постановке пяти- и десятиминутных звуковых фильмов. Такие картины создаются комплексно учащимися всех факультетов. С тем чтобы приблизить учебный процесс к условиям настоящего кинопроизводства, павильоны институтской киностудии время от времени сдаются профессиональным кинопродюсерам. Студенты старших курсов принимают участие в постановке художественных фильмов в качестве технических ассистентов. Среди поставленных в институте картин — «Ха Маисха Марч Экала» и «Ранглия Ратри Асхна», награжденные национальными премиями. При участии студентов недавно создан биографический фильм о жизни индийского поэта Тикарама. В 1964 году совместно с Парижским киноинститутом поставлен короткометражный цветной фильм о городе Пуне. Общее режиссерское руководство осуществлял Мишель Вин. Ему ассистировали студенты Индийского киноинститута. Созданные в минувшем году фильмы были показаны прессе и получили благосклонные отзывы. Некоторые из студенческих фильмов уже выпущены на широкий экран. Проводятся также специальные показы этих картин представителям кинопромышленности, с тем чтобы они могли судить о профессиональном мастерстве студентов. Выпускники в дальнейшем успешно выполняют ответственную работу на многочисленных студиях страны. Любопытно отметить, что при институте имеется бюро, помогающее молодым специалистам занять на кинопроизводстве соответствующее их возможностям место. Широкое применение своим силам выпускники находят не только в кино, но и на телевидении.

Для дальнейшей научной и творческой работы наиболее способные ученики проходят в институте курс аспирантуры, где главный упор делается на изучение теоретических дисциплин и постановку экспериментальных фильмов. Небольшое число индийских студентов стажируется за границей. В соответствии с индийско-польским планом культурного обмена два обладателя диплома института ежегодно направляются в Киношколу в Лодзи. Сын одного из видных кинорежиссеров Индии Парикшат уже не первый месяц учится во ВГИКе.

Научно-исследовательская и информационная секция Индийского киноинститута регулярно издает обзорные бюллетени. Институтская библиотека пока еще невелика. Она насчитывает пять тысяч томов, включая некоторые редкие книги о кино, оригинальные сценарии индийских и иностранных фильмов. Ежегодно библиотека получает около 175 периодических изданий по кино и смежным искусствам. Стоит отметить, что информационная служба и читальный зал института обслуживают как специалистов, так и широкую публику.

Первые шаги делает Национальный киноархив, созданный совсем недавно в рамках Индийского киноинститута. Многие фильмы, удостоенные Государственной премии Индии, уже переданы для архивной коллекции. Завершились переговоры о приобретении наиболее значительных фильмов, созданных «Прабхата» и другими киностудиями страны. На постоянное хранение удалось получить самый первый индийский фильм Раджа Харитчандра (1913). Все более обширным становится собрание зарубежных картин. Возможности обмена фильмами между Национальным киноархивом Индии и Госфильмофондом СССР достаточно велики.

На XX конгрессе ФИАФ в Москве Индийский киноархив был единодушно принят в члены Федерации. Недавно мы с большим удовлетворением узнали о намерении наших индийских коллег начать обмен кинофильмами с Госфильмофондом СССР. В письме от 15 июня 1965 года руководитель Индийского национального киноархива Джагат Мурари пишет:

«Мне весьма приятно отметить, что Вы готовы прислать советские классические фильмы как немого, так и звукового периодов в обмен на различные индийские фильмы. В настоящий момент мы можем предложить вам копию выдающегося фильма Сатьяджита Рея «Патер панчали» в обмен на любой из фильмов Довженко, предпочтительно «Земля». Помимо того мы ведем переговоры с владельцами других значительных индийских фильмов, также имея в виду обмен. Как только соглашение будет заключено, мы напишем вам подробно об этих фильмах».

О. ЯКУБОВИЧ,
зам. директора Госфильмофонда по научной части

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Звонят, откройте дверь», 8 ч.

Автор сценария А. Володин; постановка А. Митты; главный оператор А. Панасюк; главный художник П. Киселев; композитор В. Баснер; звукооператоры: С. Литвинов, Ю. Рабинович; режиссер В. Проклов; оператор П. Лебешев.

В главной роли: Лена Проклова.

В ролях: Р. Быков, В. Белокуров, С. Никоненко, Оля Семенова, Витя Косых, Витя Сысоев.

В эпизодах: А. Алейникова, Л. Вейцлер, В. Владимирова, А. Денисова, О. Ефремов, А. Максимова, Э. Некрасова, Л. Овчинникова, И. Савина, Лена Золотухина, Миша Метелкин.

●

«Лебедев против Лебедева», 9 ч.

Автор сценария Ф. Миронер; режиссер-постановщик Г. Габай; главный оператор В. Владимиров; главный художник В. Гладников; режиссер М. Филимонова; композитор Э. Денисов; звукооператор Л. Беневольская; оператор В. Белокопытов; художник Ю. Шатрова. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицин; художник Н. Звонарев.

В ролях: В. Рецептер, А. Эйбоженко, Н. Зорина, М. Державин, Л. Броневой, Л. Сатановский, Г. Слабиняк, Г. Кавтарадзе, К. Кавсадзе, С. Балатьев, Н. Пеньков, Н. Рудная.

В эпизодах: Г. Бурмистров, Е. Дубасов, Л. Дуров, Л. Евтифьев, Л. Караух, В. Колпаков, Т. Кононова, Л. Корнева, Г. Крашенинников, Р. Колесова, Витя Климов, А. Лясота, В. Пицек, Н. Самсонова, В. Соколов, В. Уральский, В. Ферапонтов, И. Федорова, М. Фомина, Е. Харыбин.

●

«Двадцать лет спустя», 8 ч.

Авторы сценария: М. Светлов, А. Манасарова; постановка и музыка А. Манасаровой; звукооператор В. Зорин; главный оператор М. Дятлов; художник-постановщик А. Лебедев; режиссер В. Березко. Оператор комбинированных съемок Г. Шимкович.

В ролях: Семен — Г. Куликов, Дуня — Ж. Прохоренко, Тося—Л. Гнилова, Валя — А. Носикова, Саша— А. Шаляпин, Костя «Налево» — Ю. Эпштейн, Вася «Направо» — А. Вигдоров, Моисей — Л. Вайнштейн, Коля — В. Петченко, Берта Кузьминишна — Л. Сухаревская, наборщик — П. Шпрингфельд.

В эпизодах: О. Измайлов, Б. Кожухов, Л. Караух, Л. Мурзаева, И. Мурский, С. Мац, И. Марис, А. Нишепкин, Н. Парфенов, В. Попова Н. Романов, В. Сомов, А. Строев, Э. Трейвас, В. Тягушев, Н. Хрящиков, Б. Юрченко.

●

«Спящий лев», 8 ч., цветной.

Сценарий К. Минца; постановка А. Файнциммера; главный оператор В. Павлов; режиссер К. Гаккель; художник - постановщик Б. Царев; композитор К. Хачатурян; звукооператор И. Майоров; оператор В. Степанов. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник М. Семенов.

В ролях: Цветков — К. Сорокин, Телегин —С. Мартинсон, Наташа — Н. Кустинская, Стрельцов — Ю. Белов, Голоскоков — С. Филиппов, Олимпиада Андреевна — Т. Носова, сержант — М. Пуговкин, Никонов — Е. Геллер, Гриценко — А. Смирнов, Леля — Л. Иванова.

В эпизодах: А. Максимова, Е. Одинцова, И. Титова, З. Федорова, Э. Цесарская, З. Чекулаева.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Брошенная трубка», 1 ч.

Авторы сценария: А. Рубин, В. Сухобоков; режиссер-постановщик В. Сухобоков; оператор В. Гришин; художник А. Вагичев; музыкальный оформитель Ю. Мацкевич; звукооператор Ю. Закржевский.

В фильме снимались: Н. Романов, Андрюша Бухаров, П. Савин, С. Коренев, Г. Шпигель, М. Глузский, В. Захарченко, Ю. Чекулаев, Г. Милляр, А. Гречаный, С. Мартинсон, З. Федорова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Залп «Авроры», 10 ч.

Авторы сценария: Б. Лавренев, Ю. Вышинский; постановка Ю. Вышинского; главный оператор А. Назаров; главные художники: С. Малкин, Н. Суворов; режиссер Н. Русанова; оператор К. Соловьев; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Т. Силаев. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник А. Сидоров.

В ролях: Владимир Ильич Ленин — М. Кузнецов, Свердлов — В. Татосов, Дзержинский — Ю. Балмусов, Антонов-Овсеенко — С. Яковлев, Подвойский — И. Заблудовский, Фофанова — И. Кондратьева, комиссар «Авроры»— К. Лавров; матросы: Г. Епифанцев, Г. Рычков, Ю. Гамзин; Лиза—З. Кириенко, командир «Авроры»— Б. Фрейндлих; офицеры: Г. Гай, И. Дмитриев, П. Луспекаев; Радомыслов — Е. Копелян, А. Ф. Керен-

ский — Н. Подгорный, министры Временного правительства: В. Белокуров, Г. Тейх, Н. Корн, А. Севастьянов, В. Максимов; посол — А. Ханов, поручик — В. Зельдин.

В эпизодах: Е. Копелян, Л. Шостак, А. Подгур, Э. Шварцберг, И. Дмитриев, М. Дубрава, С. Боярский, Ю. Бубликов, Н. Мартон, Б. Александров, А. Афанасьев, Д. Бессонов, М. Екатерининский, С. Виноградов, Н. Кузьмин, Ю. Островский, К. Садовников, А. Калужский, А. Киреев, Д. Попов, А. Арди, Е. Деммени, В. Лебедев, Н. Левицкий, Л. Ткачев, Г. Орлов, А. Сухоруков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Гибель эскадры» (по одноименной пьесе А. Корнейчука), 13 ч.

Автор сценария А. Корнейчук; режиссер-постановщик В. Довгань; главный оператор В. Верещак; главный художник В. Агранов; композитор Ю. Шуровский; звукооператор Л. Вачи; режиссер А. Козырь; оператор М. Сергиенко. Комбинированные съемки: оператор Ф. Семянников; художник Г. Лукашов.

В ролях: адмирал Гранатов — Б. Ливанов, Оксана — С. Коркошко, Гайдай — Г. Мартынюк, комиссар Артем — Н. Гриньо, боцман Кобза — Н. Талюра, Алеша Богобрат — М. Заднепровский, Фрегат — Г. Юхтин, Паллада — Г. Качин, ст. лейтенант Раевский — Г. Жженов, командир флагмана — Ю. Леонидов, князь Кнорис — В. Стржельчик, полковник Кобаха — А. И. Сердюк, боцман Бухта — А. Ханов, Вася — А. Лебедев, высокий матрос — В. Волчик, первый балтиец — С. Крылов, второй балтиец — А. А. Сердюк, юнга — Саша Панасюк; комитетчики: Л. Данчишин, А. Доценко, Ш. Молчанов, Н. Пишванов, В. Полищук, С. Сибель. И. Сидоренко, В. Хорошко, И. Дзюба, Н. Егин, Д. Костенко, М. Крамар, Н. Сулима, Г. Тесля.

В эпизодах: В. Дальский, А. Король, С. Курилов, В. Фущич, Ю. Ступаков, Е. Коваленко, С. Пластун, Д. Яновер.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Улыбка» (по мотивам рассказа В. Чачина «Улыбка Ильича»), 2 ч.

Автор сценария М. Пятигорская; режиссер В. Паскарь; оператор В. Базылев; художник Ю. Булычев; звукооператоры: К. Бакк, В. Мушперт.

В фильме снимались: Слава Цюпа, Дима Михайловский, Наташа Филатова, Н. Волков, И. Комаров, В. Кравченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Страницы прошлого» (киноальманах по рассказам Д. Клдиашвили, М. Джавахишвили), 10 ч.

«Микела».

Автор сценария и режиссер Э. Шенгелая; оператор А. Рехвиашвили; художник Х. Лебанидзе; композитор И. Геджадзе.

Роли исполняют и дублируют: Микела — Г. Ткабладзе (дублирует К. Тыртов), Майя — З. Кверенчхиладзе (М. Кремнева), Спидона — М. Хвития (О. Солодухов).

«Награда».

Автор сценария и режиссер Г. Шенгелая; оператор И. Амасийски; художник А. Макаров; композитор Ф. Глонти.

Роли исполняют и дублируют: мать — С. Такайшвили (дублирует А. Панова), Георгий — Б. Гогинава (В. Сафонов).

«Миха».

Автор сценария и режиссер М. Кокочашвили; оператор Г. Герсамия; художник В. Арабидзе; композитор Н. Мамисашвили.

Роли исполняют и дублируют: Миха — З. Капианидзе (дублирует А. Соловьев), Петре — М. Чубинидзе (Я. Беленький), Пепело — М. Бахтадзе (Л. Шляхтур).

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Кордунов; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

●

«Летние рассказы», 9 ч.

«Свирель» (по рассказу Б. Бардавелидзе «Велосипед»).

Авторы сценария: А. Салуквадзе, О. Абесадзе; режиссер-постановщик О. Абесадзе; оператор А. Дубинский; композитор Н. Вацадзе; звукооператоры: Р. Кезели, Т. Нанобашвили; режиссер З. Харшиладзе; художники: Г. Сирбиладзе, Д. Эристави.

Роли исполняют и дублируют: Котэ-Соловушка — К. Обгаидзе (дублирует С. Павлихин), Сандала — Р. Горгодзе (М. Виноградов), Дандала — Д. Касрадзе (М. Кисляров), Кока — Э. Лапарашвили (И. Вознесенский), дед Степан — А. Купрашвили (Б. Баташов).

«Мальчик и собака» (по одноименному рассказу А. Салахаури).

Автор сценария А. Салахаури; режиссер-постановщик Т. Гошадзе; оператор А. Парадашвили; художник Р. Махарадзе; композитор А. Кереселидзе; звукооператор Т. Нанобашвили; режиссер Ш. Гвазава.

Роли исполняют и дублируют: Гиа — Зураб Шония (дублирует М. Кисляров), Курка — Лука Цуладзе (В. Рубинковский), Тупуз — Тенгиз Жгенти (В. Зубарев), конопатый мальчик — Теймураз Хубашвили (Н. Базанов), Илико — Илья Зауташвили (С. Наплавков), мама — З. Иоселиани (К. Леванова), Муко — Леван Маляи (В. Соловьев).

В эпизодах: И. Сакакури, Е. Верилашвили, Т. Гошадзе, А. Парадашвили; собаководы: Н. Золотарев, В. Мацаберидзе.

«В пути».

Автор сценария А. Салуквадзе; режиссер-постановщик Н. Мчелидзе; оператор Ш. Киладзе; режиссер Н. Николадзе; художник-постановщик М. Сехниашвили; композитор Н. Мамисашвили; звукооператор Е. Джебашвили. Оператор комбинированных съемок А. Маргарян.

Роли исполняют: Э. Апхаидзе, И. Авалиани, Э. Биланишвили, Г. Габуни, М. Гегечкори, Э. Геловани, Т. Датуашвили, Е. Верулашвили, Б. Закариадзе, Н. Канделаки, Г. Кверенчхиладзе, К. Купрашвили, Г. Китиая, Т. Манджгаладзе, М. Мдивани, М. Мчедливадзе, И. Нижарадзе, К. Саканделидзе, Г. Сихарулидзе, В. Сулаквелидзе, М. Урушадзе, Е. Кипшидзе, А. Кандаурашвили, Ч. Чхеидзе, И. Хвичия, И. Кожрашвили, Г. Чичинадзе, Д. Дзидзара.

Роли дублируют: Е. Весник, О. Грошева, С. Наплавков, А. Кончакова, Ю. Мартынов, В. Протасенко, Н. Рыунов, И. Рыжов, В. Захарченко и другие.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Мсье Жак и другие» (по мотивам западноармянских новелл), 10 ч.

«Издержки вежливости» (по мотивам одноименной новеллы А. Пароняна).

Сценарий и постановка Г. Капланяна; оператор Ж. Вартанян; режиссер А. Айрапетян; художник С. Андраникян; композитор Г. Ахинян; звукооператор К. Кудрян.

Роли исполняют: Папик-ага — Г. Мушегян, Ноэми — А. Ншанян, Мигран-эфенди — В. Папазян, Милитос-ага — С. Кочарян, Торос-ага — А. Аветисян, мсье Бардух — Б. Нерсисян.

«Мнимый доносчик» (по мотивам одноименной новеллы Е. Отяна).

Автор сценария С. Ризаев; режиссер-постановщик Г. Малян; оператор С. Исраелян; режиссер Р. Мартиросян; художник Р. Бабаян; композитор Э. Багдасарян; звукооператор З. Мурадбекян.

Роли исполняют: Мсье Жак — В. Тотосов, Погос-эфенди — В. Маргуни, Зарди — В. Вардересян, Юсепик-ага — А. Котикян, Маркос-эфенди — Т. Сарян, Саркис-эфенди — М. Карогезян, Торгом-эфенди — А. Джрагацпанян, Карапеп-эфенди — Х. Назаретян.

«Попранный обет» (по мотивам одноименной новеллы Л. Башаляна).

Автор сценария Л. Карагезян; режиссер-постановщик Г. Маркарян; оператор К. Месян; художники: Х. Есаян, Г. Арменян; режиссер Г. Арутюнян; звукооператор Э. Ванунц.

Роли исполняют: Акоп — Г. Манукян, звонарь — А. Каджворян, архимандрит — С. Саркасян, епископ — А. Кванталиани, Саломэ — В. Мириджанян, Торос — А. Хостикян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссеры дубляжа: А. Алексеев, И. Правов; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли дублируют: Г. Вицин, Ю. Саранцев, Ф. Яворский, С. Курилов, Д. Масанов, Е. Весник, А. Карапетян, А. Заржицкая, В. Беляева, К. Тыртов, О Мокшанцев.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Перед восходом», 7 ч.

Сценарий М. Убукеева при участии Н. Рожкова; режиссер-постановщик М. Убукеев; оператор К. Кыдыраниев; художник С. Агаян; композитор В. Кончаков; звукооператор Ю. Шеин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Э. Казанская.

Роли исполняют: Ш. Кобегенов, А. Абаева, Б. Кыдыкеева, М. Рыскулов, Б. Бейшеналиев, В. Жариков, К. Рысмендеева, С. Жумадылов, А. Айталиев, Р. Панков, Т. Океев.

Роли дублируют: В. Костин, Л. Безуглая, Л. Чупиров, Н. Гаврилов, Г. Сатини, И Ефимов, В. Титова, Е. Барков, П. Кашлаков, А Степанов.

КИНОСТУДИИ «КИРГИЗФИЛЬМ» И «МОСФИЛЬМ»

«Первый учитель» (по одноименной повести Ч. Айтматова), 10 ч.

Авторы сценария: Ч. Айтматов, Б. Добродеев при участии А. Михалкова-Кончаловского; постановка А. Михалкова-Кончаловского; главный оператор Г. Рерберг; оператор В. Ошеров; художник М. Ромадин; композитор В.Овчинников; звукооператоры: Е. Кашкевич, С. Каценеленбоген; режиссеры: А. Киргизбаев, И. Ольшанецкий. Комбинированные съемки В. Травкина.

В главных ролях: Б. Бейшеналиев, Н. Аринбасарова, Д. Куюкова, И. Ногойбаев.

В ролях: М. Кыштобаев, К. Жаркинбаев, К. Рысмендеева, А. Кыдырназаров, С. Джумадылов, Н. Чокубаев, И. Рыскулов, М. Маниязов; ученики Дюйшена: Н. Дубашев, А. Кыдырназаров, К. Кыдырназаров, К. Кыдырназаров, А.Кыдырназаров, У. Кыдырназаров,Г.Сатаркулова, Р. Боронбаев, Г. Иманкулова.

В эпизодах: Б. Кыдыкеева, А. Айталиев, З. Асанкулов, А. Бердыбаев, К. Джаманова, Д. Сыдыкбекова, Р. Табалдиева, К. Юсупжанова, Л. Малышева.

Роли дублируют: Ю. Балмусов, З. Воркуль, Е. Весник, Г. Вицин, З. Занони-Николаенко, Г. Михайлов, В. Маренков, Н. Гладков, В. Мокшанцев, К. Румянова.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Дети и дерево», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Каплинский; режиссер Э. Туганов; художник Х. Кяо; оператор А. Нуут; художники-мультипликаторы: Е. Леволь, А. Крастин; музыкальное сопровождение Х. Тынури; звукооператор Г. Вохтель.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Где я его видел», 1 ч., цветной.

Сценарий А. Кумма, С. Рунге при участии Б. Дежкина; режиссер Б. Дежкин; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; художник-постановщик В. Соболев; художники-одушевители: В. Долгих, В. Арсентьев, Б. Дежкин; оператор Е. Петрова.

●

«Гунан-Батор» (по мотивам бурятской народной сказки), 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссер Р. Давыдов; художник-постановщик А. Винокуров; оператор Е. Ризо; композитор Т. Корганов; звукооператор Г. Мартынюк; художники: О. Сафронов, В. Арбеков, В. Зарубин, Л. Резцова, В. Бобров, В. Кушнерев, В. Арсентьев, С. Дежкин, А. Солин, П. Карабаев.

Роли озвучивали: О. Табаков, Н. Гуляева, Л. Свердлин, В. Кенигсон, Я. Беленький, Л. Пирогов, А. Фуксина.

●

«Добрыня Никитич» (по мотивам русской былины), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Симуков; режиссер В. Дегтярев; художник-постановщик А. Курицын; оператор Н. Гринберг; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: В. Пузанов, Л. Жданов, П. Петров; куклы и декорации выполняли: О. Масаинов, А. Шафранюк, П. Гусев, В. Алисов, С. Знаменская, Ю. Бровкин, Б. Кулиев, К. Кукулиева под руководством Р. Гурова.

Текст читает В. Лекарев.

«Фитиль» № 38 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Без кондуктора» («Мосфильм»).

Автор А. Арканов; режиссер В. Азаров; оператор Г. Куприянов; композитор А. Флярковский.

В ролях: Ю. Белов, А. Будницкая, К. Воронцова.

«Минеральное горе» (ЦСДФ).

Автор С. Киселев; текст Ю. Алексеева, режиссер-оператор С. Киселев; композитор А. Зацепин.

«План и болван» («Грузия-фильм»).

Автор М. Захаров; режиссер Г. Лаврелашвили; художник Э. Амбокадзе; оператор Л. Квалиашвили; композитор Д. Тер-Татевосян.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 39 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Все в ажуре» («Союзмультфильм»).

Автор В. Мальков; режиссер Е. Гамбург; художник Н. Лернер; оператор Е. Петрова.

«Прозаседавшиеся» (Новосибирская студия кинохроники).

Автор С. Цыганкова; оператор Д.Озолин; композитор И. Якушенко.

«Командированный» («Мосфильм»).

Автор Г. Горин; режиссер В.Азаров; оператор Г. Куприянов.

В ролях: О. Аросева, Е. Весник.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ и НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Двадцатилетие великого подвига», 5 ч., цветной.

Над фильмом работали: журналист Г. Боровик; режиссеры: Е. Вермишева, И. Сеткина; фильм снимали 46 операторов; главный оператор М. Ошурков; художник В. Седов; звукооператор Д. Овсяников.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Братство на века», 5 ч., цветной.

Автор дикторского текста М. Садкович; режиссер В. Бойков; главные операторы: П. Опрышко, М. Попова; операторы: Л. Кокошвили, М. Придников, И. Сокольников; звукооператор В. Котов.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Ла Скала в Москве», 4 ч.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссер С. Репников; операторы: А. Хавчин, Г. Захарова, А. Попова; звукооператор В. Котов.

●

«Когда в Милане пели по-русски», 6 ч.

Режиссер А. Рыбакова; оператор А. Хавчин; звукооператор В. Котов.

Комментарий З. Гердта.

●

«Сердечные встречи на советской земле», 5 ч., цветной.

Автор текста Г. Шергова; операторы: Ю. Монгловский, Г. Серов; режиссер А. Рыбакова; звукооператор З. Уздин.

Текст читает Р. Выгодский.

●

«Дружба со взломом», 5 ч.

Автор фильма и режиссер А. Медведкин; операторы: А. Попова, Е. Ефимов; художники: А. Артамонов, М. Морозов; композитор Э. Денисов; звукооператор В. Георгиевская.

Текст читает Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сегодня премьера», 5 ч.

Авторы сценария: М. Меркель, Н. Лордкипанидзе; режиссер С. Аранович; главный оператор В. Гулин; оператор А. Шафран; звукооператор Н. Зинина.

●

«С тобой, Россия», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: П. Бахмутский, Н. Семенов; режиссер-постановщик М. Авербах; главный оператор Г. Донец; операторы: О. Лучинин, Ю. Николаев, Ф. Овсянников, А. Рейзентул; композиторы: С. Томбак, Р. Котляревский; звукооператор Н. Зинина; художник П. Галаджиев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Камни и хлеб», 5 ч.

Авторы сценария: Ю. Тамбек, В. Пант, Т. Эльманович, В. Рушкис, Р. Титов; автор текста Г. Шергова; режиссер С. Школьников; операторы: С. Школьников, А. Сеэт; композитор К. Синк; звукооператор Ю. Саар.

Текст читает Р. Выгодский.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Что такое счастье», 5 ч.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер Т. Сабиров; оператор В. Бидило; второй оператор А. Ташев; композитор Ш. Сайфуддинов; звукооператор В. Попов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«До новых встреч», 6 ч.

Авторы сценария: А. Карпов, К. Шангитбаев; режиссер А. Карпов; фильм снимали шестнадцать операторов; звукооператор В. Поляков.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Человек вышел в космос», 5 ч., цветной.

Автор сценария Е. Рябчиков; режиссер-постановщик Г. Косенко; операторы: В. Афанасьев, М. Рафиков, В. Суворов, Н. Шумов; композитор В. Смирнов; звукооператор Н. Аипов.

●

«Человек и атом», 6 ч., цветной.

Автор сценария Г. Остроумов; режиссер-постановщик К. Домбровский; операторы: А. Климентьев, П. Уточкин, С. Арцеулов, Э. Эзов; композитор Э. Денисов; звукооператор К. Бек-Назаров; режиссер А. Атабек; художник Ю. Соостер.

●

«Молодость древней земли», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Т. Вульфович, А. Гастев, О. Скалкин; автор текста А. Гастев; режиссеры-операторы: Д. Гасюк, Б. Головня; композитор Е. Стихин; звукооператор В. Кутузов.

Текст читает И. Смирнов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Будьте здоровы, Цаков», 2 ч.

Производство Студии научно-популярных фильмов, Болгария.

Автор сценария Анжел Вагенштайн; режиссер Младен Несторов; оператор Илия Христов; музыкальное оформление Грива; художник Кирилов.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Р. Василевский; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

Роли исполняют: Калоянчев и Данаилова.

Роли дублируют: А. Суснин и Н. Зиновьева.

●

«Минута молчания» (по роману О. Готше «Наш маленький трубач»), 8 ч.

Производство студии художественных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария Ганс Альберт Педерцани, Конрад Петцольд; режиссер Конрад Петцольд; оператор Гюнтер Хаубольд; художник Иоахим Отто; композитор Герхард Розенфельд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Фриц — Хорст Ионишкан (дублирует Р. Панков), Пауль — Эрик Вельдре (В. Рождественский), Карл Борсдорф — Вольфганг Грезе (В. Дружников), Клекхен — Фред Дельмаре (В. Файнлейб), Анна — Хельга Геринг (В. Караваева), Кате — Дорис Абессер (Н. Выходцева), Вальтер — Юрген Фрорип (А. Карапетян), Георг — Эзард Хаусман (Н. Александрович), Альфонс — Рольф Рёмер (А. Сафонов), Эрнст Тельман — Гюнтер Симон (А. Мочалов).

●

«Абрикосовое дерево», 2 ч., цветной.

Производство студии рисованных и кукольных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Нойман; оператор Кранерт; режиссер Лотар Барке; композитор Гонниодд.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Квалификация», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных и кукольных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Клаус Георги; оператор Екхольд; художник Шульц; композитор Ширмер; мультипликаторы: Барковский Зайдель, Келер, Функе.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Второе имя», 8 ч.

Производство Вьетнамской киностудии «Ханой», ДРВ.

Автор сценария То Хоай; режиссеры: Нонг Ить Дат, Ви Фам Ты; оператор Нгуен Хонг Шен; художник Нгок Линь; композитор До Минь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Ким Донг — Ле Тхань Фьюнг (дублирует М. Корабельникова), Као Шон — Нгуен Ван Тхау (Коля Резцов), Хунг — Хоанг Ван Чунг (Саша Харламов), Тхань Тхюи — Бить Ван, Тхюи Тиен — Ким Фу (Нина Петрова), мать Ким Донг—Хоанг Иен (К. Кузьмина), Зау, брат Ким Донга — Ши Кы (В. Прохоров).

●

«Решение», 9 ч.

Производство Кубинского института искусства и кинематографии.

Автор сценария и режиссер Хосе Массип; оператор Густаво Майнулет; композитор Лео Брауер; художник Педро Гарсиа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Марио Лимонта, Дези Гранадос, Мигель Бенавидес, Адела Ескартин, Альфредо Перохо, Лидиа Лавалье, Хулио Мартинес, Пастор Вега, Рене Де Ла Крус.

Роли дублируют: Г. Юдин, Т. Семина, В. Караваева, В. Балашов, А. Панова, В. Ковальков, К. Николаев, К. Барташевич, О. Голубицкий.

●

«Ковбой», 1 ч.

Производство Кубинского института кинематографии и кинопромышленности.

Автор сценария и режиссер Хесус Де Армас; операторы: Хосе Родригес, Адальберто Эрнандес; мультипликаторы: Эриан Энрикес, Хосе Рейес, Хорхе Гардуана; композитор Энрике Убиеста.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа. Б. Фильчиков.

●

«Дик и его кот» (по старинной английской легенде), 2 ч.

Производство студии «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Автор сценария, режиссер, художник Тадеуш Вилькош; оператор Эугенуш Игнацюк; композитор Збигнев Турский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильев; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Закон и кулак» (по мотивам повести Юзефа Хена «Тост»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Автор сценария Юзеф Хен; режиссеры: Ежи Гофман, Эдвард Скужевский; оператор Ежи Липман; композитор Кжиштоф Т. Комеда; художник Анджей Плоцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Анджей Кениг — Густав Холубек (дублирует А. Кузнецов), Антек Смулка — Веслав Голас (А. Тарасов), Милецкий — Ежи Пжебыльский (В. Балашов), Чесек — Здислав Маклякевич (Р. Панков), Рудловский — Збигнев Добжинский (О. Голубицкий), Вияс — Рышард Пструский (Р. Чумак), Анна — Зофья Мрозовска (С. Холина), Зоська — Весслава Квасьневска (Н. Гребешкова), Барбара — Ханна Скаржанка (Л. Иванова), Янка — Ева Вишневска (Н. Крачковская), уполномоченный — Болеслав Плотницкий (Б. Кордунов).

●

«Вернись, Беата!», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Автор сценария Михал Тонецкий; режиссер Анна Соколовска; оператор Яцек Корцелли; художник Болеслав Камыковский; музыка Ежи Матушкевича.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Беата Клосович — Пола Ракса (дублирует Н. Гребешкова), ее мать — Рената Коссобудзка (В. Беляева), ее отец — Петр Павловский (Б. Кордунов), Яцек — Войцех Дурыш (В. Прокофьев), капитан Карская — Анна Чепелевска (А. Кончакова), Олек, по прозвищу «Рамзес» — Мариан Опаня (В. Алексеенко), «Очкарик» — Веслав Голас (Ф. Яворский).

●

«В четырех шагах от бесконечности», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Франчиск Мунтяну; оператор Василе Оглинд; художник Джулио Тинку; композитор Джордже Григориу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Главные роли исполняют: Ирика Гардеску, Сильвиу Станкулеску, Челла Дима, Мирча Септилич, Сильвия Фулда, Мирча Константинеску.

Главные роли дублируют: Р. Макагонова, А Сафонов, В. Рождественский, Н. Самсонова, А. Фуксина, Ю. Саранцев.

●

«Проблема» 1 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов в Готвальдове, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Ян Дудешек; оператор Антонин Горак; художник Милан Кратохвил; композитор Зденек Лишка; кукловоды: Ян Дудешек, Гарик Секо.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Превращение», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Милош Маковец; оператор Иржи Шафарж; художник Мирослав Штепанек; композитор Милош Ванош.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Крот и автомобиль», 2 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария, художник и режиссер Зденек Милер; оператор Иван Масник; мультипликаторы: Херкида, Барта, Бартова, Штребль, Рокоун, Хамрлик; композитор Вильям Буковы.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Человек под водой», 2 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария Иржи Брдечка; режиссеры: Иржи Брдечка, Ладислав Чапек; оператор Иван Масник; мультипликаторы: Чапек, Кликар, Чихаржова, Бартд; композитор Йозеф Фишер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Роза севера», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Иржи Прохазка; режиссер Мартин Фрич; оператор Ярослав Тузар; композитор Далибор Вачкарж; художник Ян Зазворка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Тонка—Иржина Богдалова(дублирует В. Караваева), пани Хильда — Власта Матулова (А. Маркова), Франтишек Нога — Рудольф Дейл (А. Тарасов), Эмиль Червенка — Иржи Совак (К. Карельских), Водичка — Радослав Брзобогатый (Н. Александрович), Лойзик Главо — Ян Тржиска (А. Сафонов), Карел Вернер — Ярослав Мареш (В. Файнлейб), Ковард —Мартин Ружек (Н. Граббе), Пельнарж — Йозеф Ветровец (Н. Скоробогатов), Калоржик — Густав Хеверле (Ю. Чекулаев), Чекал — Богумил Шварц (А. Карапетян), Дикер — Ярослав Раушер (Э. Кнаусмюллер), Клозберг — Честмир Ржанда (Я. Беленький), генерал — Зденек Штепанек (В. Фромгольдт).

●

«Единственная радость», 1 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных и рисованных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник Зденек Сметана; оператор Зденка Хайдова; композитор Иржи Цельба; мультипликаторы: Качена, Кудрынова, Скржинкова.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Погубленные жизни» (по произведению Грасилиано Рамос), 9 ч.

Производство Луис Карлос Баррето, Эрберт Ричерс, Данило Торрес, Бразилия.

Автор сценария и режиссер Нельсон Перейра дос Сантос; операторы: Луис Карлос Баррето, Жозе Роза.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют: Атила Иорио, Мария Рибейро, Желван Лима, Женивалдо Лима, Орландо Маседо, Жофре Соарес.

Роли дублируют К. Козленкова, В. Прохоров, О. Громова, М. Корабельникова, Н. Граббе, В. Файнлейб.

●

«Тысяча ночей на ложе из камня», 10 ч.

Производство студии «Найя Сансар», Индия.

Автор сценария и режиссер Х. А. Аббас; оператор Рамчандра; художник Аджит Банерджи; композитор Дж. П. Каушик; продюсер Х. А. Аббас.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Бхоларам — Дилип Радж (дублирует А. Сафонов), Радха — Сурекха (Р. Макагонова), дядя Джонни — Нона Пасикар (А Тарасов),Дивана—Маммохан Кришна (В. Файнлейб), Анвар Миян—Анвар Хусейн (Я. Беленький), Панду— Дэвид Абрахам (Н. Граббе), Джагга—Джагдиш Камаль (Ю. Саранцев), Калу — Равикант (К. Карельских).

●

«День и час» (по рассказу Андре Барре), 10 ч.

Совместное производство «Сипра» — Жак Бар — «Терра-фильм» (Париж). КЧМ — «Моника-фильм» (Рим).

Авторы сценария: Андре Барре, Рене Клеман, Роже Вайан; режиссер Рене Клеман; оператор Анри Дека; художник Бернар Эвейн; композитор Клод Боллинг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Тереза — Симона Синьоре (дублирует Н. Зорская), Аллен — Стюарт Уитман (Ф. Яворский), Агата—Женевьева Паж (С. Коновалова), Марбоз — Пьер Дюкс (Б. Иванов), Антуан — Мишель Пикколи (Г. Юдин), Пат — Билли Кирнс (Р. Чумак).

●

«Земляничная поляна», 9 ч.

Производство «Свенскфильминдустри», Швеция.

Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман; оператор Гуннар Фишер; композитор Эрик Нурдгрен; художник Гиттан Густафссон.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: профессор Борг — Виктор Шестром (дублирует А. Алексеев), Сора — Биби Андерссон (М. Виноградова), Марианна — Ингрид Тулин (С. Коновалова), Эвальд — Гуннар Бьёрнстранд (Ф. Яворский), Андерс — Фольке Сюндквист (О. Голубицкий), Виктор — Бьёрн Бьельвенстам (Ю. Чекулаев), мать профессора Борга — Наймс Вифстранд (Е. Понсова), Агда— Юллан Киндаль (А. Панова), Алман — Гюннар Шёберг (В. Балашов), Берит — Гюннель Брострём (В. Караваева)

●

«Вильгельм Телль» (по мотивам одноименной драмы Ф. Шиллера), 10 ч.

Производство «Урсфильм», Швейцария,

Сценаристы: Карл Хартль, Михель Диккоф; режиссер Михель Диккоф; оператор Ганс Шнеебергер; композитор Ганс Гауг.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют— и дублируют: Телль Роберт Фрейтаг (дублирует А. Соловьев), Гесслер — Вольфганг Роттзипер (В. Балашов), Фюрст — Альфред Шлагетер (К. Тыртов), Штауффахер — Леопольд Биберти (А. Толбузин), Мельхталь—Ганнес Шмидтхаузер (В. Ферапонтов), Рединг—Раймонд Бухер (Ф. Яворский), Рессельман — Альфред Лоонер (К. Барташевич), Гертруда — Мария Беккер (С. Коновалова) Гедвига — Труди Мозер (В. Ушакова), Аттингаузен — Гейнц Вастер (А. Алексеев), Руденц — Георгес Вейсс (Ю. Боголюбов), Берта— Бирке Брук (Н. Гребешкова).

Е. ДРАБКИНА

На ледовом поле

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О НЕНАПИСАННОМ
КИНОСЦЕНАРИИ

ИСКУССТВО КИНО 1966

Е. Драбкина в 1919 году

1

Пожалуй, на это дело лучше было б послать кого другого. Многие так и считали.

— Нет,— сказал Горячев, наш командир.— Пойдет она. И м (он подчеркнул это «им») тяп-ляп не годится. Им надо, чтобы было «шапки долой!» и побольше эдакого.

— Не вышло бы чего,— сказал кто-то.

— Да и ей, наверно, страшно...

Но он был неправ: мне не было страшно. Часа за два до этого меня сильно шарахнуло воздушной волной от пролетевшего неподалеку тяжелого снаряда, и до сих пор моя голова была словно налита водой. И я ничего не понимала. Не понимала, о чем идет спор. Не понимала, почему мне велели сдать револьвер и тщательно проверили, не завалялся ли у меня в карманах случайный патрон. Не понимала, отчего надо спускаться вниз и вниз по крутой каменной лестнице с выбитыми, скользкими ступенями. Не понимала, почему — то впереди, то позади меня — гремят тяжелые железные засовы.

Прийти в себя мне помогли ш а п к и, те самые шапки, которые так пленили Горячева, слышавшего меня на красноармейском митинге в Ораниенбауме,— бессмертные шапки из книги Артура Арну:

«Ш а п к и д о л о й! Я б у д у г о в о р и т ь о м е р т в е ц а х К о м м у н ы!»

Сколько раз уже эти великолепнейшие слова помогали мне, агитатору-неумехе, сразу овладевать вниманием аудитории. С них я хотела начать и на этот раз.

Но вдруг я увидела: у людей, к которым я должна была сейчас обратиться, н е б ы л о ш а п о к!

Да, у них не было шапок, и мертвенный свет утопленного в стене и зашитого тюремной решеткой ацетиленового фонаря падал на непокрытые, коротко остриженные головы, кое у кого замотанные грязными тряпками с пятнами засохшей крови.

У них не было шапок, лишь у одного на лоб был низко надвинут ободок бескозырки, на ленточке которой едва угадывались буквы—«Петропавловск». Он сидел на нарах, подвернув ногу так, что подбородок упирался в острое, худое колено, и смотрел на меня темным, ненавидящим взглядом.

— Товарищи,— сказала я упавшим голосом и тут же осеклась, чувствуя, что говорю что-то не так.— Завтра, восемнадцатого марта тысяча девятьсот двадцать первого года, рабочие, и угнетенные, и эксплуатируемые всего мира, сняв шапки...

Так начала я доклад о пятидесятилетии Парижской коммуны, который мне поручено было сделать перед сидевшими в тюремном каземате Кронштадтской крепости пленными матросами — активными участниками Кронштадтского мятежа.

В жизни каждого человека есть рубеж, на котором кончается его молодость. Для людей моего поколения, тех, для кого слова поэта о молодости, что водила в сабельный поход и бросала на кронштадтский лед, не просто поэтическая метафора, а одна из строк в их биографии, таким рубежом были полные драматизма события весны 1921 года.

Сколько с тех пор прожито и пережито, сколько передумано и перечувствовано. Казалось бы, давно уже все должно быть позабыто. Но нет! Можно не вспоминать, можно не думать об этом годами, но вдруг какая-то словно бы совсем отдаленная ассоциация — обрывок бумаги, гонимый ветром по обледенелой, залубеневшей земле, туманная дымка над горизонтом, луч прожектора в ночном небе, слабый запах весны и тающего снега или же юношеское лицо с широко открытым, спрашивающим ртом и глухими, неслушающими ушами,— все это вдруг заставляет тебя вздрогнуть и с новой остротой вспомнить и увидеть истинные события истинной истории с их подлинно шекспировским фоном и шекспировской силой и трагичностью страстей.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее?» — спрашивал Пушкин в заметках о народной драме. И отвечал: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная...»

Такой трагедией, в которой судьба народная переплелась с судьбами человеческими, и были события весны 1921 года. Как, почему не стали они до сих пор достоянием искусства и прежде всего достоянием кинематографа, единственного, пожалуй, искусства, которому они действительно по плечу? Не будем задавать эти вопросы, ответ на которые мы знаем. И знаем, что настало время, когда наше искусство сможет раскрыть их во всей глубине и неповторимости.

Будущие сценаристы, режиссеры, художники обратятся к архивам, к мемуарам свидетелей и очевидцев того времени.

Мне выпало на долю быть участником подавления Кронштадтского мятежа. На моих глазах происходили подготовка штурма и сам штурм мятежной крепости. Я знала многих военачальников, политических работников и рядовых бойцов, героизм которых привел к победе в небывалом в истории бою пехоты против морской крепости. То, что сохранила моя память, я углубила и расширила, изучая исторические документы.

Свой рассказ я веду от первого лица, но это не значит, что я являюсь его героем, хотя бы даже «лирическим». Девятнадцатилетняя санитарка N-ской части Южной группы Кронштадтского фронта со всем, что у нее было хорошего и плохого, умного и глупого, так бесконечно далека от меня сегодняшней, что я отношусь к ней, скорее, как к своей близкой знакомой, чем как к самой себе. И если я положила в основу своего повествования ее судьбу, если смотрю на события ее глазами, то делаю это только потому, что она является таким свидетелем событий тех дней, от которого я могу узнать больше, чем от кого-либо другого.

С какого же дня начать наш рассказ? Начнем его с третьего марта двадцать первого года.

Помню, накануне мы допоздна просидели над книгой Артура Арну о Парижской коммуне, готовясь к завтрашнему занятию: скоро исполнялось пятьдесят лет со дня провозглашения Коммуны и Иван Иванович Скворцов-Степа-

нов проводил в Свердловском университете, в лекторской группе которого я тогда училась, несколько семинаров по Коммуне, занимаясь с нами не только как со студентами, но и как с агитаторами, ибо мы должны были выступать с докладами во время торжественного празднования пятидесятилетия.

Хлеба утром нам не выдали, и мы отправились на семинар, попив голого кипяточку. Иван Иванович пришел с набитым книгами портфелем, разложил книги перед собой и начал говорить. Предыдущие занятия были посвящены деятельности Коммуны, на этом занятии речь шла о начале ее борьбы с версальцами. И вот как раз в ту минуту, когда Иван Иванович говорил, какой ошибкой со стороны Коммуны было то, что, проявив великодушие по отношению к своим врагам, она позволила буржуазии покинуть Париж и создать в Версале контрреволюционное правительство, в коридоре послышался шумный топот, дверь аудитории распахнулась, и вбежал кто-то из наших студентов, размахивая газетой и крича: «Товарищи! Правительственное сообщение! В Кронштадте мятеж!»

Занятия семинара были, конечно, смяты. По рукам пошел вырванный из тетради листок, на котором записывались добровольцы, желавшие ехать под Кронштадт. Появился секретарь партийной ячейки университета. Ему уже звонил секретарь райкома партии, который сказал, что первая партия добровольцев отправляется через два часа. Мужчин брать всех, а женщин — только тех, что могут быть сестрами или санитарками.

Потом все было, как всегда в таких случаях: из-под матрацев извлекалось нехитрое имущество; кто укладывался, кто делил полученные в каптерке хлеб и сахар; кто писал письма; кто, забыв обо всем на свете, «доспоривал» оставшиеся невыясненными положения изучавшегося тогда нами «Капитала». Как ни коротко было отпущенное на сборы время, но сами сборы оказались еще короче, так что мы успели и посмеяться, и погрустить, и спеть «Варшавянку».

Потом, закинув за спины тощие вещевые мешки, мы шагали по коричневой снежной жиже через всю Москву, стараясь как можно более четко отбивать шаг и держаться так, что все, мол, нам нипочем. Но на душе скребло: одна беда была б, если бы там, куда мы ехали, восстали сто, тысяча, десять тысяч генералов Козловских. Но беда была ведь другая: мы ехали под Кронштадт, гордость революции Кронштадт, славу революции Кронштадт, и в мятеже участвовали не только царские генералы и офицеры, но и кронштадтские матросы — матросы, матросы, матросы, разворачивайтесь в марше, вы птицы морей альбатросы, кто там шагает правой? Левой, левой...

2

В Питере на вокзале наш эшелон встречали Михаил Иванович Калинин и член штаба обороны Петрограда Лашевич. Собрание было устроено в одном из залов ожидания. Здесь мы и узнали первые подробности того, что произошло в Кронштадте.

Первым говорил Калинин. Видно было, что он сильно измучен. К тому же у него были сломаны очки, от одного стекла остался лишь осколок, дужки были замотаны суровой ниткой. Михаил Иванович говорил недолго. Остальное досказал Лашевич.

Дело началось, собственно, задолго до самих событий. Еще в середине февраля, то есть тогда, когда в Кронштадте было еще спокойно, в парижских газетах появи-

лись телеграммы от «собственных корреспондентов из Гельсингфорса», в которых описывалось восстание в Кронштадте против Советской власти, причем некоторые детали этого описания в точности совпадали с тем, что произошло две недели спустя.

Было ли это обычной газетной уткой? Едва ли. Больше похоже, что заговорщики попросту выболтали планы мятежа.

Сами события в Кронштадте начались двухдневным митингом на линкоре «Петропавловск», к которому присоединилась также и команда стоявшего рядом на рейде линкора «Севастополь». Приняв враждебную Советской власти резолюцию, митинг решил предложить эту резолюцию общегородскому собранию матросов, рабочих и красноармейцев и созвать это собрание на следующий же день, в воскресенье первого марта.

Открытые волнения на «Петропавловске» и в Кронштадте могли привести к вооруженным столкновениям. Чтоб не допустить до этого, Михаил Иванович Калинин решил немедленно же отправиться в Кронштадт. Вместе с ним поехал комиссар Балтийского флота Николай Николаевич Кузьмин.

Добирались они долго и трудно. Машина буксовала в снегу, не дотянула даже до вокзала. В Сестрорецк ехали на паровозе, а оттуда на лошади. Но и лошадь вязла в сугробах, так что большую часть пути они прошли по льду пешком.

По дороге их кто-то обогнал — и когда они добрались наконец до Кронштадта, Якорная площадь была полна народу. Собралось тысяч пятнадцать, не меньше. Играл духовой оркестр, все выглядело вполне мирно.

Калинина и Кузьмина встретили доброжелательно — здоровались, расступались, освобождая проход к трибуне. А когда они поднялись на трибуну, устроили овацию.

Сначала выступил Калинин. Он говорил о положении в стране и о том новом, что намерена в ближайшее же время провести Советская власть. Объяснил, что «волынками» и беспорядками трудности не преодолеешь, а только усугубишь. Говорить ему было трудно, ветер относил слова, но слушали неплохо.

Однако тут в толпе прошло какое-то едва приметное, словно подводное, движение.

— Вот так бывает, когда глянешь на реку и тенью проплывет крупная рыба,— пояснил Калинин, прервав Лашевича.

Люди, окружавшие трибуну, были оттеснены, и на их месте уже стояли другие, в большинстве из тех, кого тогда прозывали «жоржиками» и «иванморами». Кто-то крикнул Калинину:

— Хватит басни разводить, баснями нас не накормишь! Ты хлеба давай!

После Калинина выступил Кузьмин. Его все время перебивали выкриками, а когда он кончил, председатель митинга, судовой писарь с «Петропавловска» Петриченко — бушлат картинно распахнут, тельняшка от плеча до плеча открыта, бескозырка лихо заломлена,— закричал:

— Братва! Товарищи! Братишки! К нам прибыли делегаты петроградских рабочих!

На трибуне появились эти самые делегаты.

— Я человек беспартийный,— начал первый из них.

Тут Калинин снова прервал Лашевича.

— Там, на Якорної площади,— сказал Калинин,— лишь коммунисты говорили от имени своей партии. А остальные все как один называли себя беспартийными, хотя мы поименно знаем, что все это старые меньшевики, анархисты, эсеры...

Оратор, называвший себя представителем петроградских рабочих, сообщил, что Петроград охвачен всеобщим восстанием против Советской власти. Восставшие заняли почти весь город, советские войска удерживают только Смольный и Петропавловскую крепость. Это же подтвердили и его спутники. Говоря так, они в то же время подчеркивали, что они не против Советской власти, нет, ни в коем случае! Они, мол, «для лучшего». Они за Советы, но только «свободные», за Советы без коммунистов.

В толпе все время происходило какое-то движение, то стягивавшееся к центру, то расходившееся кругами и спиралями. Настроение становилось все более взвинченным.

Теперь Петриченко решил, что настало время внести резолюцию, принятую на «Петропавловске».

Все пункты этой резолюции делились на «даешь!» и «долой!»

Даешь перевыборы Советов тайным голосованием! Даешь свободу слова, печати, собраний, союзов, крестьянских объединений! Даешь свободу торговли!

Долой политотделы! Долой «заградиловку»! Долой коммунистические боевые отряды!

А за всем этим — за «даешь!» и «долой!» — конечно, одно: долой коммунистов!

Резолюцию проголосовали не руками — глотками... Калинин потребовал еще раз слова и сказал, что сегодня кронштадтцы хоронят свое славное прошлое.

— Ваши сыновья и дочери,— сказал он,— будут проклинать вас за сегодняшний день, за эту минуту, когда вы предаете рабочий класс!

Его слушали теперь плохо, а Кузьмина и председателя Кронштадтского исполкома Васильева слушать и вовсе не захотели. Поднялся шум, толпа сорвалась с места и куда-то ринулась.

На Калинина никто не обращал внимания. Вместе с товарищами он зашел куда-то неподалеку. Обсудив положение, решили, что он должен уехать в Питер, а Кузьмин и Васильев останутся в Кронштадте.

К этому времени все выходы из города были уже заняты караулами мятежного «Петропавловска». Когда Калинин подъехал к заставе, его задержали и потребовали, чтоб он предъявил пропуск от штаба мятежников. Он вернулся в крепость, позвонил на «Петропавловск», назвался и сказал, в чем дело. Его попросили подождать у телефона. Ждал он довольно долго, пока уже другой голос не сказал, что он может ехать, и даже попросил у него извинения.

Выходя из Кронштадта, Калинин спросил матросов, дежуривших в карауле у заставы, неужели же они не видят торчащие за их спинами черные уши меньшевиков, эсеров, царских генералов? Матросы хмурились, отмалчивались.

На следующий день, второго марта, около полудня в Петроград позвонил остававшийся в Кронштадте Кузьмин.

Он сказал, что с самого утра на «Петропавловске» началось собрание делегатов судовых команд и мастерских по вопросу о перевыборах Советов. Как и на всех тогдашних собраниях в Кронштадте, председательствовал Петриченко. Неожиданно для собравшихся среди присутствовавших оказался генерал Козловский.

Не обращая внимания на протесты Петриченко, Кузьмин взял слово и добился того, что собрание стало склоняться на его сторону. В тот момент, когда он звонил в Петроград, ему даже казалось, что все обойдется.

Но он ошибался. Несколько минут спустя в кают-компанию «Петропавловска», где шло собрание, ворвались какие-то люди, крича, что к «Петропавловску» приближается огромный отряд вооруженных коммунистов. Перекрывая шум, Петриченко предложил немедленно же создать повстанческий ревком, а так как положение критическое — утвердить в качестве ревкома президиум этого собрания.

На деле никакой вооруженный отряд не подходил, и слух о нем был пущен только для того, чтобы оглушить собрание и образовать мятежный ревком, который тут же арестовал Кузьмина, Васильева и остальных коммунистов, находившихся на собрании, и назначил бывшего царского генерала Козловского командующим вооруженными силами мятежников.

Таким образом, события развивались в точности так, как за две с лишним недели до того их описывала парижская газета «Эко де Пари»:

ВОССТАНИЕ БАЛТИЙСКОГО ФЛОТА ПРОТИВ СОВЕТСКОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА

От собственного корреспондента

Стокгольм, 18 февраля. Уже в течение некоторого времени циркулируют слухи о серьезных беспорядках, происходящих в Кронштадте. Согласно данным, полученным эстонской печатью, Кронштадтский совет отказался подчиниться центральной власти. Матросы, поддерживая Совет, арестовали верховного комиссара Балтийского флота и повернули пушки своих дредноутов на Петроград.

Только пушки еще не были повернуты. Но генерал Козловский уже отдал приказ о том, чтобы их повернуть.

Так произошла та «передвижка власти», о которой Ленин в докладе на Десятом съезде партии говорил, что как бы она ни была в начале мала или невелика, как бы незначительны ни были поправки, которые делали кронштадтские рабочие и матросы,— казалось бы, и лозунги остались прежние: «Советская власть», с небольшим изменением или только исправленная, — а на самом деле беспартийные элементы послужили здесь только подножкой, ступенькой, мостиком, по которому явились белогвардейцы.

Организаторы мятежа использовали в своих целях недовольство масс методами военного коммунизма, порожденными суровыми условиями гражданской войны.

Между тем еще задолго до Кронштадтского мятежа Ленин, который чутко прислушивался к каждому дыханию народа, пришел к выводу, что продовольственная разверстка и вызванные ею ограничения свободы торговли должны быть отменены.

Центральный Комитет партии уже принял решение о замене разверстки натуральным налогом. Оно должно было быть утверждено партийным съездом, назначенным на начало марта. Но накануне съезда, как молния, которая вспыхивает и сверкает, освещая горизонт, вспыхнуло Кронштадтское восстание, мрачный огонь которого осветил новую форму контрреволюции — контрреволюции мелкобуржуазной. Как говорил Ленин тогда же, на Десятом съезде партии, в стране, где пролетариат составляет меньшинство, она более опасна, чем Деникин, Юденич и Колчак вместе взятые.

Она особо опасна прежде всего потому, что пролагает путь Колчаку, Деникину, Юденичу и иже с ними, размахивая самыми «рреволюционными», самыми «антиимперриалистическими» лозунгами.

Член мятежного ревкома Волин счел нужным довести о событиях в Кронштадте до сведения исполкома Петроградского совета. Связь шла через находившийся в на-

ших руках форт Краснофлотский. К аппарату подошел начальник форта Николай Сладков.

Докладывая в Петроград об этом разговоре, Сладков сообщил:

«Хотя они и старались меня обозвать, но сочли вести со мной разговор чисто искренне-дружеский. Я им ставил вопрос: «Зачем в Кронштадте переворот? Кому переворот нужен?» На это Волин, называя меня Колькой, заявил, что, мол, ты наш корабль знаешь, мы были и будем красным кораблем. На мой вопрос в ругательной форме: «Зачем вы арестовываете коммунистов и даете власть золотопогонникам, зачем допустили генералов и офицеров управлять этим переворотом, которые уже о перевороте сообщили Антанте?» — Волин ругательно заявил: «Что ты, Колька, говоришь? Неужели мы поддадимся золотопогонникам?.. Да ты должен понять, Колька...» На вопрос: «Ведь золотопогонники могут убежать в Финляндию, что вы будете делать, остолопы одураченные?»— ответ: «Мы как были, так и будем красным «Петропавловском» и не дадим над нами господствовать буржуям». Я им ставил еще вопрос: «Ведь форты, которые около Кронштадта, напичканы эсерами и меньшевиками. Не подумайте, что вы с вашим клешем упрыгаете далеко». На это Волин спросил, как смотрит на них Краснофлотский? Я ему ответил: «Свирепит злобой снести вас, как предателей революции, за авантюру в такой тяжелый момент революции». Дальше я их стал ругать выражениями Степана Разина и потребовал от них, чтобы они освободили арестованных коммунистов, немедленно собрали бы собрание, выстроились бы невооруженные под красным знаменем, шли бы в сторону, обязательно взяв с собой всех изменников и провокаторов. Ответ Волина: «Ведь вы нас тоже будете расстреливать». Я им ответил: «Дуракам только влепить по шапке, честным морякам честь и слава в Красной Армии, а провокаторам, бунтовщикам и агентам Антанты дадим народный суд».

Тут Волин запустил многоэтажную трель «в разинских выражениях» и дал отбой.

На этом связь Петрограда с Кронштадтом была оборвана.

Калинин встал.

— Вот какая невеселая история, товарищи,— сказал он.— От Кронштадта до Петрограда двадцать пять верст, так что понимаете сами... Похоже, что нам придется перейти к решительным действиям...

3

В нетопленом вагоне уходившего из Петрограда поезда — из тех, что носили тогда прозвище «Максим Горький»,— было темно, из щелей дуло. Прижавшись друг к другу, чтобы хоть чуток согреться, мы то дремали, то просыпались, вздрагивая от толчков.

Время от времени кто-нибудь вскакивал:

— Приехали?

— Да нет еще... Спи!

Поезд шел медленно. Дула метель. Не раз нам пришлось выходить из вагонов и, вооружившись лопатами, расчищать путь.

До Ораниенбаума поезд так и не дошел, а остановился верстах в двух от станции, в чистом поле.

Железнодорожная линия шла у самой кромки берега Финского залива. Слева от нас взбирались на пологие холмы дома Ораниенбаума. Справа был лед. А вдали, за снежной пеленой,— погруженный в предрассветный сумрак Кронштадт...

Четвертого марта Петроградский совет обратился с письмом «К обманутым кронштадтцам». В нем он предупреждал рядовых участников мятежа об участи, которая ждет их, если они немедленно же не порвут со своими главарями:

«Все эти генералы Козловские и Буркссры, все эти негодяи Петриченки и Турины в последнюю минуту, конечно, убегут в Финляндию. А вы, обманутые моряки и красноармейцы, куда денетесь вы?»

На следующий день мятежному Кронштадту был предъявлен ультиматум: в двадцать четыре часа сдаться, сложить оружие и выдать зачинщиков. Одновременно ему было сообщено, что отдан приказ подготовить все для разгрома мятежа вооруженной силой.

Выполнение приказа было возложено на назначенного командующим Седьмой армией Михаила Николаевича Тухачевского.

Ультиматум не возымел действия. Чтобы исчерпать все, он был продлен еще на двадцать четыре часа.

В Ораниенбауме мужчин из нашего отряда немедленно направили в воинские части, а девушкам — Асе Клебановой, Леле Лемковой и мне — велели идти на станцию, где формировался полевой летучий госпиталь.

Не помню уж, кто там распоряжался. Пожалуй, никто. Хотя дело было днем, в помещении было темно, горели свечи. Выяснилось, что медикаментов и перевязочного материала почти нет, зато есть довольно много рваного, но чистого больничного белья. Нам предложили найти себе место и сесть щипать корпию — занятие, о котором мы знали только по романам времен Севастопольской обороны и войны 1812 года.

Как ни мало мы — растрепанные, еле умытые, одетые в шинели не по росту, обутые в громадные солдатские ботинки,— как ни мало мы были похожи на прелестных барышень Ростовых, но мы принялись за дело, которым занимались их прелестные ручки.

Щиплем, щиплем, щиплем — и, навострив глаза и уши, стараемся не упустить ничего происходящего вокруг.

Появился какой-то ординарец и кого-то куда-то вызвал...

Привели человека, облепленного снегом. Он мотает головой и мычит сквозь стиснутые зубы. Наверно, от боли. Его усадили на табуретку, врач разрезал рукав. Все в крови. Ранен в предплечье. Узнаем, что он перебежчик из Кронштадта.

Мы щиплем, щиплем, щиплем. Ох, и медленно же растет кучка этой проклятой корпии!

— Что в Кронштадте? — спрашивает врач у перебежчика.

Тот только машет здоровой рукой.

Пришли двое красноармейцев, просят вазелину, чтобы смазать щеки. Обморози-

лись. Выясняется, что они разведчики. Этой ночью подползли по льду к самому Кронштадту. В Кронштадте весь берег оцеплен, и видно, что ведутся военные приготовления.

Прибежала какая-то девица, постукала сапожками, сбивая снег, что-то прострекотала и убежала.

Бородатый дядя в полушубке и розовых сибирских пимах внес двухведерную бутыль карболки.

Мы щиплем, щиплем, щиплем... Кучка корпии еле растет. А стрелки висящих на стене часов-ходиков все ближе и ближе подползают к часу, когда истечет срок второго ультиматума.

До конца срока два часа... Час... Полчаса... Четверть часа... Все!

Что же будет дальше?

И тут мы услышали протяжный голос снаряда. Это орудия, установленные на холмах Ораниенбаума, открыли огонь по Кронштадту.

Телефонный звонок. Приказ командования: врачам и санитарам-мужчинам с санитарным имуществом прибыть в штаб. Женщин не брать. Женщинам подготовить госпиталь к приемке раненых.

Мы возмущены. Особенно негодует Леля Лемкова. Как?! Подобное отношение к женщинам на четвертом году революции и к тому же в самый канун Восьмого марта?!!

Но приказ есть приказ, а работы много: и вымыть полы, и постелить на столах и лавках постели, и подготовить операционный инструмент.

Наша артиллерия продолжает обстрел Кронштадта. Ей начала отвечать артиллерия мятежников. Неподалеку от станции разорвалось несколько снарядов.

Потом настала долгая-долгая тишина. И вдруг еле слышно задребезжали оконные стекла.

Мы выбежали на улицу. Из влажной мартовской мглы доносились приглушенные туманом и расстоянием звуки далекого боя...

В эту ночь наше командование сделало первую попытку овладеть мятежным Кронштадтом. В бой были посланы небольшие отряды красноармейцев и курсанты военных школ. Пользуясь туманом и метелью, они подползли по льду к самым стенам Кронштадта, но были обнаружены прожекторами противника, который открыл по ним интенсивный огонь. Несмотря на это, они ворвались в город.

Тут откуда-то из укрытия перед ними выросла фигура человека в матросской робе. Это был член Кронштадтского ревкома Вершинин. Размахивая руками, Вершинин закричал:

— Стой! Стой!

Курсанты приостановились.

— Товарищи! Братцы! — взывал к ним Вершинин.— Вы рабочие — мы рабочие, вы крестьяне — мы крестьяне. Так чего ж нам бить друг друга? Не лучше ль бить жидов и коммунистов?

Курсанты обезоружили Вершинина. Он отчаянно матерился, пробовал вырваться и бежать, но был благополучно доставлен в Ораниенбаум.

Эта первая попытка овладеть Кронштадтом оказалась неудачной. Победа требовала иных сил и средств.

Мы ждали раненых, но подошел санитарный поезд и увез их в Петроград. Нам осталось убрать приготовленные для раненых постели, щипать корпию и ждать.

И мы щиплем, щиплем, щиплем... Вдруг распахивается дверь и появляется Тухачевский!

Он входит — и сразу становится тихо. Он говорит вполголоса, но все его слышат.

Он обходит помещение. Мы щиплем, щиплем, щиплем свою корпию. Он приближается к нам. Мы все щиплем, щиплем, щиплем ту же корпию. Он останавливается перед нами. Мы продолжаем щипать, щипать, щипать корпию...

— Кто вы такие? — отрывисто спрашивает Тухачевский.

Мы объясняем.

Лицо Тухачевского темнеет.

— Почему вы посадили на эту ерунду людей, годных для боевой и политической работы?— говорит он здешнему начальнику.

И тут же приказывает откомандировать нас в распоряжение штаба, а на щипание корпии мобилизовать женщин из местного населения.

4

Тухачевский шагал так быстро, что мы еле за ним поспевали. Придя в штаб, он спросил, хотим ли мы есть. Конечно, хотим. Но еще больше хотим помыться.

— Устройте все для товарищей,— сказал Тухачевский вестовому. Но заметив лукавый взгляд, который тот на нас бросил, добавил: — Только не в «Помпее».

Потом мы узнали, что «Помпеей», а вернее, «Последним днем Помпеи», в штабе уже успели прозвать ванную комнату бывшего владельца дачи, расписанную совершенно непотребными картинами.

Часа через два нас позвали на совещание командного состава и политических работников Южной (Ораниенбаумской) группы войск, на котором выступил Тухачевский.

Он сказал, что брать крепость, а тем более крепость первоклассную, — дело нелегкое. Перед нами же стоит задача, примера которой не знает история войн: взять морскую крепость со льда, силами пехоты. Сегодняшняя наша неудавшаяся атака показала, что овладеть Кронштадтом с налета не удастся. Нужно найти новые формы тактического использования частей на льду, отличные от тех, которые применяются на суше. Но нас подпирает время. От захваченного этой ночью в плен члена Кронштадтского ревкома Вершинина мы узнали, что главари мятежников решили придерживаться оборонительной тактики, рассчитывая на то, что пока мы подготовим штурм, тронется лед, и мы не сможем наступать. Дорога каждая минута, каждая секунда. Вот-вот настанут весна, оттепель, ледолом, ледоход. Тогда на рейд мятежного Кронштадта придут суда империалистических держав и Кронштадт превратится в очаг гражданской войны и интервенции.

— Вас посылают в воинские части в качестве санитарок,—говорил, напутствуя нас, начальник Политотдела Ораниенбаумской группы войск товарищ Лепсе.—

И во время боя вы будете санитарками. А пока побольше разговаривайте с красноармейцами, постарайтесь получше понять их душу, помогите им во всем разобраться.

И вот с направлением в кармане я стою посредине Ораниенбаума и спрашиваю, как пройти в назначенное мне место.

— Вот туда, вниз, налево, — говорит один.

— Да нет, направо, на горушку,— утверждает другой.

— Да не направо, не налево, а топай прямо, во-он к тому домику, потом пройди через двор, увидишь дом с башенкой, подойди, спроси: «Это у вас курича на уличе яйчо снясла?» Тебе скажут: «У нас». Вот ты и пришла, куда надо.

Так я и сделала. И действительно пришла туда, куда мне было нужно. Только вот насчет «куричи» не спросила и хорошо сделала: этой «куричей» с присущей русскому народу любовью к высмеиванию местных говоров дразнили красноармейцев нашей части, в которой было немало псковичей.

Часть была молодая, сборная. Создана она была ее командиром Михаилом Степановичем Горячевым.

Весть о событиях в Кронштадте застала Горячева в Старорусском военном госпитале, куда он попал после ранения на Польском фронте. Он тотчас потребовал, чтобы его выписали, забрал с собой выздоравливающих, явился вместе с ними к губернскому военному комиссару, за два дня сколотил отряд, в который была влита рота красноармейцев из местного гарнизона, и, раздобыв два пулемета и небольшую пушчонку с прислугой и четырьмя обозными лошадьми, отправился вместе со своим отрядом под Кронштадт.

Постоянного названия эта часть так и не получила. За то время, что я в ней была, несколько раз ее куда-то «вливали», то к ней что-то «придавали». В зависимости от этих перемен, происходивших не столько в реальной жизни, сколько в штабных бумагах, перед ее названием появлялась приставка: то «арт», то «мор», то еще что-то. Командиром все время был Горячев, а комиссара дали только тогда, когда под Кронштадт прибыли делегаты Десятого съезда партии

Размещалась она, как и все новоприбывшие в Ораниенбаум воинские части, в большой старой даче и в избах местных жителей.

Идти в новую воинскую часть девушке всегда страшновато. И не из-за собственно военных дел.

До сих пор мне везло: куда бы я ни попадала, всегда находился пожилой солдат, который брал меня под свою опеку. Нашелся такой и здесь. Звали его Флегонтыч. Он воевал еще в японскую войну.

Спать меня он устроил в кладовушке, а для себя соорудил в коридорчике перед кладовушкой лежак. Тут же мы с ним оборудовали и медпункт, который по старому обычаю назывался «околоток».

Дом был старый, запущенный, с щербатыми стенами и тугими дверьми, отворяющимися в мрак сырой черной лестницы. Но у нас в околотке всегда топилась «буржуечка» и вечно было полно народу. Я более или менее впопад выдавала имевшиеся у меня лекарства — хину, касторку и бром, мазала кого йодом, кого вазелином и всячески старалась. что называется, «вести политическую агитацию».

5

Все последующие события уложились в десять дней и десять ночей. Из них девять суток подготовки и одни сутки штурма.

Сводки военных действий за дни подготовки лаконично сообщают об артиллерийских перестрелках преимущественно мелких и средних орудий. Ораниенбаум, Красная Горка и форт Краснофлотский обстреливают Кронштадт, батареи Кронштадта, «Петропавловска» и «Севастополя» ведут обстрел Ораниенбаумского побережья.

Обе стороны действуют явно не во всю свою огневую мощь. Само бесстрастие военных сводок свидетельствует, что главное в том, что происходит в эти дни, не в этих — далеко не ежедневных — артиллерийских поединках. Главное...

Далеко, насколько видит глаз, простерлось беспредельное белое пространство, освещенное луной. Лед, лед, лед... О, этот лед Финского залива!

Перед командным составом и политическими работниками поставлена задача: в самые сжатые сроки превратить находящуюся в распоряжении командования живую силу в воинские части, способные к боевым действиям на льду в любую погоду и в любых условиях.

А это значит, что каждый — и ты в том числе — должен перебороть свой страх перед льдом —

льдом, который представляется тебе настолько тонким и слабым, что вот-вот провалится, и все, что на нем, будет поглощено морской пучиной;

льдом, который настолько крепок, что в нем нельзя вырыть не только окоп, но хоть какую-нибудь ямку, чтобы спрятать в ней голову;

льдом таким белым, таким плоским, что ты весь, от макушки до пят, находишься на виду у невидимого для тебя противника.

Красноармейцы не говорят слово «лед». Они величают его «ОН», говорят о «НЕМ» шепотом:

«ОН» трещит... «ОН» вздыхает... «ОН» побелел, потемнел, посерел, потолщал, потоньшал... «ОН» помокрел, зазернился, шуршит, пухнет, млеет, преет, слезится...

Городская жительница, я знала о снеге, что он снег, обо льде — что он лед.

Теперь я узнала, что в зависимости от того, идет ли снег с дождем или туманом и изморозью, падает ли хлопьями или легкими снежинками, лег ли он пушистой пеленой или же смерзся в плотный пласт, он именуется лепень, чичега, искра, блестка, пороша, наст, пушной кид, падь. Что бураном называется метель, во время которой снег идет и крутится сверху, а когда метет по земле, это называется поземкой или понизовкой.

А вешний лед! Он бывает рыхлый, рассыпчатый, игольчатый, крупенистый. Но каким бы он ни был, он лжив и неверен, как бабья любовь, как кукушкино горе.

Вспоминали всякие приметы. И все они, проклятые, сулили на этот год раннюю весну.

И еще отравляли жизнь святые.

Вдруг оказывалось, что через несколько дней, семнадцатого марта, будет день Алексея Теплого или Алексея-с-гор-вода. А значит — жди скоро оттепели.

— Но ведь этот Алексей по старому стилю,— выворачивалась я.

Но тогда вылезал Василий Теплый, который по старому стилю двадцать восьмого февраля, а по-новому тринадцатого марта. Получалось одно на одно с Алексеем.

В штабе армии также были озабочены прогнозами погоды. Запросили знаменитого фенолога Кайгородова. Увы, его приметы тоже предвещали, что весна будет раннèй.

Медлить с наступлением было нельзя!

Мало того что красноармейцы должны были преодолеть страх перед льдом, у них должны были выработаться маневренность, выносливость и умение действовать и побеждать в бою на ледяной равнине.

Каждую ночь, а в туман и днем, бойцов выводили на прибрежный лед. Сперва проводили обычные строевые занятия: важно было втянуть людей в действия на льду. Остальное время посвящалось упражнениям с новыми средствами, придуманными для будущего боя, которому суждено было протекать в столь необычных условиях.

Что это были за средства? Длинные лестницы — мостки для перехода через рыхлый снег и полыньи, образовавшиеся в местах разрыва снарядов. Неуклюжее сооружение, прозванное «утюгом»: на треугольник из бревен и досок накладывали камни, впрягали лошадей, они волокли его и таким образом утюжили дорогу, по которой потом тащили пушки.

Занятия на льду порой проходили не гладко: лед-то ведь и на самом деле и дышал, и трещал, и слезился, и даже охал. Людей охватывал страх. Но тут всегда выручал какой-нибудь смельчак из тех, что кидаются в огонь и в воду. Приговаривая не слишком то цензурную приговорку, он вылетал на лед, мчался по нему вприсядку, хлопал, топал, кружил юлой. Мелкие льдинки взметывались из-под его каблуков, а он победно отстукивал дробь: гляди, любуйся, честнóй народ, не проваливаюсь же!

Но самым трудным, самым особенным в то время был все же не лед.

Обычно это случалось среди ночи. Я спала в своей кладовушке. Вдруг меня будил Флегонтыч.

— Что такое?

— Вставай! Подметные листки...

Это значило, что ночью к нашему расположению подкрались кронштадтские лазутчики и раскидали листовки или свою газету «Известия временного Кронштадтского ревкома».

Некоторые не в меру ретивые политработники полагали, что эти «подметные листки» надо молча уничтожать. Но высокое наше начальство правильно рассудило действовать в открытую. Листки все равно проникнут к красноармейцам. Поэтому, когда они появляются, политработники должны сами читать их красноармейцам и тут же полемизировать с их авторами.

Дело это было нелегкое. Листовки кронштадтцев обладали манящей прелестью простых решений: сними «заградиловку», будет хлеб; отмени разверстку, крестьянин вздохнет с облегчением; повысь заработную плату, тогда рабочий сможет купить на рынке все, что ему нужно. А так как нажим, зажим и прижим идут от коммунистов, выгони коммунистов и выбери «свободные Советы».

Конечно, мы убеждали и разубеждали. Легче всего было спорить с политической программой кронштадтцев. Тут главари мятежников, среди которых было много эсеров, анархистов, меньшевиков (а председатель ревкома Петриченко успел побывать и анархистом, и эсером, и махновцем, и петлюровцем), допустили явную промашку, выдвинув идеи, не вызывавшие сочувствия массы. И уж совсем бездарно повели себя те, что стояли за их спиной. Им бы держаться в тени, а они поперли вперед и с глупейшей развязностью раскрыли все свои карты.

Так что спасибо бывшему великому князю Дмитрию Павловичу, который, едва узнав о событиях в Кронштадте, пожаловал своей августейшей особой в Берлин, чтоб заявить о своих претензиях на российскую корону. Спасибо и Виктору Михайловичу Чернову, вылезшему с Учредительным собранием. Спасибо Гучкову и Рябушинскому, Второву и Путилову, Гукасову и Манташеву, этим новым «Мининым и Пожарским земли Русской», которые в патриотическом усердии, а также на радостях, что парижская биржа вновь стала котировать акции российских промышленных и финансовых компаний, развязали мошны, чтоб помочь «кронштадтским братьям».

Но самое большое спасибо капитану первого ранга барону фон Вилькену! Как он, нам не помог никто.

До революции барон фон Вилькен был командиром линкора «Севастополь». В февральские дни он едва спасся от рук матросов, которые хотели спустить его за борт. А через неделю после начала мятежа он собственной персоной пожаловал в Кронштадт, обошел крепость, познакомился с планом обороны, сообщил командованию мятежников, что в Финляндии формируется для помощи кронштадтцам офицерский батальон, а затем отправился на «Севастополь».

Старые матросы тотчас узнали барона. Они хмуро смотрели на то, как он ходил по кораблю, прошел в кают-компанию, побывал на верхней палубе и в капитанской рубке, потрогал пальчиком штурвал. Барон был весел, насвистывал игривый мотив, а уходя, преподнес каждому матросу по серебряному рублю царской чеканки.

6

Я видела такой рубль, подаренный бароном фон Вилькеном матросам с «Севастополя», — блестящий серебряный рубль с двуглавым царским орлом на одной стороне и профилем Николая II — на другой.

Вот как это было.

По установленному в те дни порядку каждый вечер в штабе Южной группы войск проводилось нечто вроде летучек. Низовые армейские работники информировали о положении в воинских частях, командование рассказывало им последние новости и давало директивы. Проводил эти летучки то командующий Южной группой Седякин, то кто-нибудь другой.

В тот вечер я пришла на летучку рано, народ только начинал собираться. За столом командующего сидел Павел Евдокимович Дыбенко и разговаривал с людьми, в которых сразу, даже не видя якорь, вытатуированный на запястье, можно было узнать бывших матросов. В Ораниенбауме тогда вообще было много бывших матросов, особенно кронштадтцев, и даже сугубо штатские люди порой усваивали у

них походку в развалочку и привычку окликать словом «эй!» подобно тому, как с корабля на корабль окликают: «Эй, на «Гангуте»!

Дыбенко и его товарищи разговаривали весело, громко смеялись. Тем временем с улицы доносились звуки пушечной пальбы. Это Кронштадт вел обычную в те дни артиллерийскую дуэль с Ораниенбаумом.

Вдруг Дыбенко умолк, прислушался, вскочил, распахнул окно. Вместе с морозным воздухом в комнату ворвался ставший гораздо более слышным гром пушек.

Дыбенко схватил за руку одного из своих собеседников.

— Эй, слушай! — вскричал Дыбенко.— Слушай внимательно! Ты слышишь, как бьют? Очередями! Кто может дать команду: «Очередями!»? Матрос? Матрос не знает такой команды! Матрос знает команду «рассеянным огнем»... А где вели стрельбу очередями? На офицерском полигоне, да на царских смотрах, да еще когда нашего брата расстреливали...

Тут вошел кто-то из штабных и доложил Дыбенко, что только что на льду возле берега захвачены два кронштадтца.

Дыбенко приказал их привести. Он снова сел, его собеседники раздвинули стулья, расположившись полукругом.

Ввели пленных. Поставили напротив Дыбенко.

Один был худой, высокий, смуглый. Он стоял неподвижно, глядя мимо, в одну точку, и за все время не произнес ни слова. Только пальцы левой руки у него дергались.

Другой был губастый, рыхлый, с чубчиком, в широченнейшем клеше. Идеальный подонок образца 1921 года.

Красноармеец, который привел пленных, выложил на стол перед Дыбенко все, что при них было обнаружено: листовки, прокламации, нарисованный от руки план Ораниенбаума, несколько номеров «Известий временного Кронштадтского ревкома», кисеты с махоркой и, наконец, серебряный рубль.

Дыбенко сначала не понял, что это за рубль, взял его, показал соседу.

— Знаешь этот фокус? — спросил он.— Если вот этаким манером к императорской башке приложить палец, получается свинья. Ей-богу, гляди-кось!

Потом он спохватился.

— Откуда этот рубль? — спросил он.

Выяснилось, что его отобрали во время обыска у губастого кронштадтца.

— А у тебя он откуда?

И тот, красуясь, похвастал, что этот рубль подарил ему барон фон Вилькен.

Никогда ни до, ни после этого я не видела, чтоб нескслько человек одновременно могли так прийти в ярость.

Эта ярость проявила себя не столько зримо, сколько на слух. На какое-то время образовались как бы три звуковых плана — задний, за окном, где грохотала артиллерийская канонада; второй — в комнате, в которой настала словно звенящая тишина. И самый передний — тяжелое дыхание людей, сидевших полукругом у стола.

Но вот Дыбенко, а за ним и остальные в один голос, и слушая и не слушая друг друга, загремели так, что заглушили рев пушек и гром разрывов.

— А ты знаешь, сопля недорезанная, как этот фон Вилькен на «Севастополе» нашего брата мухрыжил?

— А за вице-адмирала Роберта Николаевича Вирена ты слыхал? А по приказу Вирена ты спускал посреди Кронштадта штаны, чтоб его буркалы твой штамп увидели? А мадам Вирениха тебя по морде зонтиком лупцевала?

— А боцманскую цепочку ты пробовал? А медяшку, чтоб блестела, как «чертов глаз», драил? А что такое фельдфебельские «три счета», тебе известно? И что значит «сушиться»? И как под ружьем стоят? И как в угольных ямах гниют? И как пули адмиралов фон Эссена и Непенина по тебе щелкают?

К кому они обращались? К этому пащенку, что и сейчас смотрел на них с высокомерной насмешкой?

Нет! В их вопросах прорвалась безмерная горечь за позор, которым мятежники покрыли Кронштадт — Кронштадт, который был гордостью революции, Кронштадт, расстрелявший после Февральской революции Непенина и Вирена, а ныне почтительно принимавший барона фон Вилькена...

Двенадцатое марта. Дождь и туман. Красноармейцы принюхиваются к ветру и определяют, что это «вешняк», то есть теплый южный ветер, приносящий вместе с собою весну.

Дальше становится известно, что двенадцатое марта— день святого Феофана. Феофан и туман — рифма. Это значит, что жди приметы. Вдруг она будет вроде: «На Феофана туман — лед как рваный кафтан»?! Я сама это только что придумала и сама пугаюсь: Феофан — Феофаном, а приметы-то ведь правильные...

Пронесло благополучно и даже без рифмы: «На Феофана туман — урожай на лен и коноплю». Но есть и вторая примета: «Если лошадь на Феофана заболеет, то все лето работать не станет».

Флегонтыч со вздохом отрезает добрую половину своей хлебной пайки, делит на четыре части и относит на конюшню нашим одрам Машке, Серому, Чернышу и Спотыке.

Днем совсем тепло. Дождь перестал. Небо поголубело. Ясно виден золотой купол кронштадтского морского собора. Светит солнце. Сосульки. Капель.

Как там лед? Что будет, если он разойдется?

7

В первые же дни, когда с нашей стороны начали выходить на лед разведывательные партии, они заметили людей, пробиравшихся по льду из Кронштадта в Финляндию и из Финляндии в Кронштадт. В дальнейшем разведка обнаружила на льду Финского залива хорошо наезженную дорогу из Кронштадта в Териоки.

Перебежчики из Кронштадта рассказывали, что в Кронштадт чуть ли не ежедневно прибывают какие-то лица в форме американского Красного Креста, не скрывающие, что они — белые офицеры. Офицерская группа, активизировавшаяся в Кронштадте с самого начала мятежа, теперь действует уже совершенно в открытую. На одном из заседаний ревкома генерал Козловский, отстранив председательствовавшего ревкомовца, громко сказал: «Ваше время прошло, я сам сделаю, что нужно».

В зарубежной печати промелькнули сообщения, что военные суда, которым после очистки Финского залива ото льда предстоит доставить в мятежный Кронштадт десантные войска, оружие и продовольствие, уже разводят пары.

Фактор времени приобретал для нас все более властную силу.

На одной из летучек кто-то вспомнил, как Ленин в период подготовки Октябрьского штурма сказал: «Промедление смерти подобно».

И сейчас в каждом нашем докладе, в каждом выступлении звучали эти слова: «Промедление смерти подобно!»

> *Я мало говорю тут о Ленине. Поступаю я так потому, что Ленин в дни Кронштадта, Ленин во время раздумий о необходимости крутого поворота экономической политики, Ленин при переходе к нэпу — все это большая тема, требующая особого, глубокого и пристального внимания.*
>
> *Но хотя я мало говорю здесь о Ленине, мысли мои, когда я пишу эти страницы, все время с ним, как были с ним наши мысли и чувства в дни, когда на побережье Финского залива шла подготовка к штурму восставшего Кронштадта.*

День и ночь, порой под артиллерийским огнем, по железной дороге, по шоссе и проселкам к Ораниенбауму двигались войска и транспорты с оружием, боеприпасами, продовольствием.

Из людей, что прибывали тогда в Ораниенбаум, мне особенно запомнились рабочие какого-то петроградского завода, доставившие в Ораниенбаум прожекторы и электроосветительные установки. Заказ на них был дан заводу уже после начала мятежа, и, чтоб выполнить его в срок, рабочие работали, почти не уходя из цехов. А сейчас их представители с гордой радостью доставили в Ораниенбаум то, что было сделано с таким большим трудом.

Встречал их сам командующий Южной группой Седякин. Он расцеловался с рабочими, а потом они выступали в воинских частях и рассказывали, как живет Петроград: вопреки распространяемым кронштадтцами слухам, что Петроград охвачен всеобщим восстанием, на самом деле «волынки» прекратились и заводы работают...

Но однажды, когда я проходила мимо станции, подошли два воинских эшелона. Они остановились — один в хвост другому. Вагонов было много, так что, пока я шла мимо, уже началась выгрузка. Что-то было странное в этой выгрузке, а что — я сразу не поняла. Лишь потом до моего сознания дошло: угрюмая тишина и безмолвие, при которых она происходила.

Вернувшись к себе в часть, я увидела Флегонтыча. Вопреки своему обыкновению, он сидел без дела и на какой-то мой вопрос буркнул что-то вроде: «Будем еще поминать, когда станем кобылу за хвост подымать».

Ну, раз Флегонтыч заговорил присловьями—значит жди беды!

Это было уже не раз: хорошо, тихо, спокойно (в том относительном понимании тишины и спокойствия, какое возможно на открытом берегу, прямо под прицелом неприятельских орудий), и вдруг словно набежит туча и накроет все своей тенью.

Флегонтыч в таких случаях бывал верным барометром. Если он вместо обычной своей речи перешел на иносказательную, это значит, что хозяйка какой-нибудь избы, где стоят на постое наши красноармейцы, взбаламутила им души слухами и сплетнями; либо же из деревни пришло письмо, в котором после всех поклонов горем горьким льются жалобы на голодуху да на неуправства местных властей; либо ночью к нашим ребятам пробрался какой-нибудь кронштадтец, переодетый, как они теперь обычно делали, в красноармейскую форму, и, прикинувшись бойцом из соседней части, наплел им сорок бочек вранья.

А это уж значило, что снова зажужжат, зашепчут разговоры, что мы, мол, люди молодые, неопытные, в боях не участвовали, воевать не умеем, обороняться с берега готовы в любую минуту, а по открытому морю идти боимся.

Удивительно не то, что время от времени вспыхивали такие настроения. Удивительно другое: что мы могли их преодолевать своей — чего греха таить! — достаточно неуклюжей агитацией. Поговоришь с красноармейцами — и они уже смеются и дразнят друг друга теми самыми разговорами, которые сами только что вели.

Однако на этот раз взволнованность Флегонтыча была вызвана иными причинами: по «солдатской почте» уже докатились вести о событиях, разыгравшихся вскоре после прибытия в Ораниенбаум двух полков, входивших в 27-ю Омскую стрелковую дивизию.

Тех полков, выгрузку которых я случайно видела.

Существует рассказ тогдашнего начальника 27-й Омской стрелковой дивизии Витовта Казимировича Путна о причинах этих событий.

Вышло так, что многое сплелось в одно.

До переброски в Кронштадт 27-я дивизия стояла в Гомельской губернии. Условия были тяжелые: красноармейцы голодали, были раздеты, разуты, истощены до крайности. Старых бойцов, проделавших вместе с дивизией ее славный боевой путь, осталось немного, их сменили новобранцы. Расквартирована дивизия была в деревнях, среди населения малоблагожелательного к Советской власти, а политическая работа велась плохо.

Все же части отправились под Кронштадт в хорошем настроении. Но в пути ждали новые тяготы: теплушки грязные, теснота, горячей пищи нет, воды нет, хлеб когда дадут, а когда и не дадут, да и тот, что дадут, сырой, а о куреве и не мечтай. А только остановится поезд на станции, со всех сторон ползут слухи и страхи: вас везут на гибель... Поверх льда на аршин воды!.. Лед под вами подломится! Там уже пошли на дно кормить рыб пять тысяч... нет, семь... нет, десять тысяч курсантов... Кронштадт вам не взять... да и зачем вам его брать? Зачем губить свои молодые жизни? Ведь матросы восстали не против Советской власти, а потому, что хотят Советов без коммунистов...

Чем ближе к фронту, тем сильнее становился напор этой агитации. И когда 235-й Невельский и 237-й Минский полки выгрузились из эшелонов и получили приказ занять участок на берегу Финского залива, часть красноармейцев, выкрикивая: «Слыхано ли дело, чтобы пехота на флот ходила?», «На лед не пойдем!», «Нас гонят, чтобы утопить!», «Не желаем воевать против наших братьев-матросов!» — устремилась по шоссе из Ораниенбаума к Петергофу, делая попытки снимать встречные части и артиллерию.

Чтоб в полную меру оценить серьезность положения, надо учесть, что все эти события разыгрывались на Ораниенбаумском побережье, отлично просматриваемом из Кронштадта, а также и то, что в Кронштадте непременно услышали бы стрельбу, если б она поднялась. К каким последствиям это могло привести, объяснять не нужно.

Но обошлось без стрельбы и столкновений. В неповиновавшиеся полки выехал Андрей Сергеевич Бубнов, пытавшийся обратиться к ним с речью. Потом их нагнал Климентий Ефремович Ворошилов. Оба они только что прибыли из Москвы. С боль-

шим трудом, но они добились того, что их стали слушать. Тем временем в обход, бегом по глубокому снегу, бросились курсанты. Увидев на своем пути заслон, оба полка повернули к казармам и там по приказу командования сдали знамена и оружие.

Вероятно, все эти события не случились бы, если б начальник дивизии Путна в то время находился в Ораниенбауме. Но он прибыл в Ораниенбаум лишь на другой день, пятнадцатого марта. Узнав о случившемся, он был поражен поведением полков и счел первым своим долгом поговорить с красноармейцами. Днем шестнадцатого марта 235-й Невельский и 237-й Минский полки были выстроены на площади перед ораниенбаумскими казармами, чтоб встретиться со своим командиром.

Горькая это была встреча! С болью вспоминает о ней Путна.

«Жалкий и без того пришибленный вид разоруженных солдат,— пишет он,— усиливался еще тем, что при оборванности обмундирования красноармейцы были сильно истощены физически продолжительным хроническим недоеданием в прошлом. Я был взволнован и внутренне жалел их. Я знал, что будь им своевременно разъяснено дело, эксцесса не было бы. Несокрушимость силы Красной Армии ведь заключалась в том, что красноармеец всегда знал, с кем и за что он борется. Он привык знать, а в данном случае этого не было».

Первым выступил Ворошилов, который указал красноармейцам на исключительную тяжесть их вины и заявил, что при всем великодушии Советской власти все же с них будет взыскано по законам военного времени, а с активных зачинщиков и подстрекателей сугубо.

Потом со словом к бойцам обратился Путна.

Он говорил о боевом прошлом 27-й Омской дивизии, о тяжелом пути, пройденном ею в боях за Поволжье, Урал и Сибирь, об испытаниях, которые она перенесла, о той настойчивости, которая привела дивизию к взятию Омска и победам над Колчаком. Он вспоминал, как тогда, когда панская Польша напала на Советскую Россию и дивизия была переброшена с Восточного фронта на Западный, в трагических для нас боях на Буге Омская дивизия проявила стремительность в атаках, чем заставила противника ввести против нее резервы армии и фронта, и даже в моменты тяжелейшего разгрома сохранила способность драться, подчас с ощутительным для врага успехом.

Затем Путна перешел к тому, что случилось в Ораниенбауме.

Он сказал, что подобного позора еще не было в истории ни одной из составных частей дивизии. Никогда красноармейцы дивизии на виду у неприятеля не выражали недоверия командному и комиссарскому составу, и он, начальник дивизии, объят справедливым негодованием против тех, кто опозорил честь ее знамен.

Путна помолчал, заговорил снова.

Теперь он говорил, что в проступке, совершенном красноармейцами, он видит лишь минутное малодушие и как начальник жалеет тех, кто его совершил.

— Как командир дивизии, — сказал он, — я просил командование Южной группы дать вам возможность искупить свою вину при штурме Кронштадта. Пусть же сейчас те, кто хочет идти в первых рядах дивизии, поднимут руку.

И все как один человек подняли руки...

По ходатайству Путны полкам было возвращено оружие и вновь вручены боевые знамена. При развертывании полков для штурма 235-й Невельский и 237-й Минский

полки были назначены в головную колонну. Путна решил идти на лед вместе с этими полками.

Когда я сейчас вспоминаю этот день, который для меня, как, наверно, для всех коммунистов, что находились тогда в Ораниенбауме, был одним из труднейших дней в жизни, когда минуту за минутой, слово за словом перебираю все, что тогда было, я почти физически помню, как события в 27-й дивизии вызвали у красноармейцев желание скорее пойти в бой и покончить дело.

Но люди не истуканы, а люди. Выступление полков Омской дивизии их глубоко взволновало. Нужно было, очень нужно, чтоб произошло новое, совершенно особенное событие, которое растопило бы тяжкие чувства этого дня.

Такое событие произошло. На Кронштадтский фронт прибыли делегаты Десятого съезда партии.

8

Они шли большой, шумной гурьбой по улицам Ораниенбаума, шли посередине мостовой, рядом с бесконечным обозом деревенских розвален. Накатанная снежная дорога блестела. С крыш свисали зубчатые гирлянды сосулек.

Кто был одет в шинель, кто в темное пальто. У одних за плечами горбились солдатские вещевые мешки, другие держали под мышкой портфели — не с бумагами, конечно, а с переменой белья и пачкой махорки. Все кругом вызывало их живой интерес: и встречные люди, и обозы с ящиками винтовок и боеприпасов, и сам город, в мгновение ока превратившийся из чиновничье-дачного захолустья в плацдарм будущей великой битвы.

Среди них были члены Всероссийского Центрального Исполнительного комитета и члены губкомов партии, военные комиссары дивизий и командиры бригад, начальники политических отделов армий и редакторы газет.

Они прибыли со всех концов страны — с Урала и Кавказа, Крыма, Украины, Белоруссии, Поволжья.

Многие несли тючки с листовками. Это было отпечатанное в Петрограде письмо, с которым делегаты партийного съезда обращались к мятежным кронштадтцам.

«Что будет, если черное дело, на которое вас толкнули, одержит верх?» — спрашивало письмо.

И отвечало:

«Десять шкур спустят прежние хозяева с рабочих и крестьян, если вернутся... И тогда, очнувшись, протрезвев, вы поймете, что были орудием врагов народных, а дети ваши и те из вас, кто останется жив, будут с проклятием вспоминать про кронштадтцев, убивших рабоче-крестьянскую республику, и тогда в истории будет написано:

«Первого марта 1921 года одураченные кронштадтцы, подойдя вплотную к возможности строить новую жизнь, вместо этого пошли против Советской власти и тем самым проложили дорогу белогвардейцам».

Но этого не будет! Вы должны одуматься!»

Увы, они не одумались и на этот раз...

Кронштадт утопал в туманной мгле. Все его пушки были нацелены в сторону Ораниенбаума и Сестрорецка. А когда спускалась ночь, голубоватые лучи кронштадтских прожекторов непрерывно шарили по льду Финского залива.

Делегаты Десятого съезда пробыли в штабе недолго. Еще в пути они приняли решение, что под Кронштадтом будут сражаться в качестве рядовых бойцов. И сейчас они потребовали, чтоб их немедленно отправили в воинские части.

Весь этот вечер прошел в беседах. Собраний не устраивали, просто делегаты ходили по избам и при свете лучин разговаривали с красноармейцами, которые, растянувшись на полу, слушали их рассказ о заседаниях партийного съезда, о докладе Ленина, о принятых съездом решениях хранить как зеницу ока единство партии.

Делегатов было немного — в нашей Южной группе человек двести. Но в подготовке штурма они сыграли ту же роль, какую играет в химической реакции добавка необходимого для нее компонента. Произошел какой-то незримый процесс — и армия стала внутренне готова к бою.

Одного из делегатов Десятого съезда партии я и сделала бы главным героем будущего фильма. Показала бы его тревоги, сомнения, прислушалась бы к ночным разговорам, которые велись в поезде по пути в Петроград и в Ораниенбаум. Страстные споры. Проходящую через них доминантой веру в партию, в Ленина, в живые силы революции.

И знаете, куда повела бы я его в тот день, который он провел в Петрограде? Туда, где побывали мы, студенты-свердловцы: в Эрмитаж!

Полно, да было ли это, могло ли это быть? Чтоб тогда, в голодном, окоченевшем Петрограде был открыт Эрмитаж! Нет, это неправдоподобно.

Хотя моя память уверенно говорит, что это было, я решаю ее проконтролировать. Иду в библиотеку. Беру газетную подшивку. Добираюсь до газет за 6 января 1921 года. Читаю:

«Петроград, 3 января. Состоялось торжественное открытие для публики всех картинных галерей Эрмитажа, в том числе тех, которые были эвакуированы из Петрограда еще во время Временного правительства. Возвращенные художественные ценности прекрасно сохранились».

Ну, хорошо, пусть Эрмитаж был открыт. Но до него ли было тем, кто отправлялся под Кронштадт?

В поисках ответа на этот вопрос я беру совсем желтое, истонченное временем письмо с датой: «14.III 1921 г. Ораниенбаум». Автор его — Андрей Прищепчик, героически прошедший по путям гражданской войны, прибыл под Кронштадт одновременно с делегатами съезда.

Он не был в Эрмитаже, но вот как рассказывает он о дне, проведенном в Петрограде: «Пошли мы по городу, посмотрели памятники, Марсово поле, Неву, Петропавловскую крепость. Сейчас я в полковой школе 95-го стрелкового полка. Скучновато. Несем пока охранную службу да слушаем, как бухает наша и его артиллерия. Поскорей бы на приступ — взять да назад».

Андрей участвовал в приступе, шел в первых рядах своей части, но назад не вернулся, погиб во время штурма.

Товарищи, которые ехали с ним под Кронштадт, потом рассказывали, как в Петрограде Андрей непременно хотел побывать в Эрмитаже: даже хлеб не получил, чтоб успеть туда, но, к великому своему горю, опоздал.

А может быть, его, двадцатидвухлетнего Андрея Прищепчика, и сделать центральным образом фильма?

Прежде чем говорить о дальнейших событиях, необходимо ясно представить себе, каким должен был быть этот будущий бой.

Кронштадт — первоклассная морская крепость, защищающая Петербург с моря. Основанная Петром Первым в 1703 году, она много раз укреплялась и перестраивалась, чтоб быть способной выдержать многомесячную осаду со стороны флота любой крупнейшей военно-морской державы своего времени.

Кроме крепостных сооружений на острове Котлине Кронштадтская крепость включает в себя бетонированные форты, расположенные на мелких, частью искусственных островах в фарватере Финского залива.

К моменту мятежа в Кронштадте насчитывалось более ста сорока действующих орудий, в том числе более восьмидесяти тяжелых. Кроме того, у стенок крепости швартовались мятежные линкоры «Петропавловск» и «Севастополь», способные сосредоточить артиллерию на любой борт, а также ряд менее крупных военных судов. Хотя все они вмерзли в лед, но их сильная морская артиллерия активно действовала в бою.

Поскольку Кронштадт никогда не принимал участия в боевых действиях и не расходовал боеприпасов, запас снарядов и взрывчатых веществ, которым располагали мятежники, можно было считать практически неисчерпаемым, а глубокие каменные казематы, пороховые погреба и оборонительные стенки давали гарнизону надежное укрытие от огня и, употребляя выражение Путны, обеспечивали ему «жизнь и боевую упругость».

В период подготовки к предстоящему им бою мятежники усилили оборонительные сооружения в восточной части острова, со стороны Петроградских ворот, откуда они с основанием ждали нападения; построили блокгаузы с пулеметными гнездами, обнесли их колючей проволокой. Чтобы дать линкорам «Петропавловск» и «Севастополь» некоторую возможность эволюций, они взорвали сковывающий их ледовый припай.

Вспомним, что эта гигантская человеческая и материальная сила была окружена насквозь просматриваемой, насквозь простреливаемой ледяной равниной, по которой наши наступающие войска должны были пройти около десяти километров, не имея ни единого укрытия, ни единого мертвого пространства. Вспомним, что каждый метр этой плоской белой равнины был пристрелян артиллерией Кронштадта. Вспомним, что мятежникам нужно было продержаться в практически неприступной крепости лишь несколько дней, всего лишь несколько дней, пока чуть потеплеет и лед сделается абсолютно непроходимым.

Вспомним все это — и мы поймем, перед какой совершенно необыкновенной по своей трудности задачей стояли наши войска.

9

Настало шестнадцатое марта, девятый день подготовки.

Сводка военных действий за этот день гласит:

«Весь день шестнадцатого марта прошел в ожесточенной артиллерийской перестрелке с Кронштадтом. Начавшись рано утром, после двухдневного затишья, она продолжалась с большой силой в течение всего дня. С двух часов дня она стала особенно энергичной и не прекращалась с обеих сторон до поздней ночи...»

В ночь на шестнадцатое ни один коммунист не спал.

Последнее партийное собрание. Последние вопросы. Последние напутствия. «Интернационал», спетый, как клятва.

А под утро — ожидание разведчиков, возвращающихся из ночного поиска.

Их нет, нет, нет... Наконец они появляются — потные, обмерзшие, улыбающиеся: лед крепкий!

По установленному у нас обычаю, они сначала делают доклад о состоянии льда командованию, потом рассказывают о нем на собраниях красноармейцев.

Это был тот самый день, в который решалась судьба вышедших из повиновения 235-го Невельского и 237-го Минского полков, и Ворошилов и Путна выступали перед ними на площади Ораниенбаума.

Наши красноармейцы считали, что справедливое решение состоит в том, чтоб наказать виновных. Но еще более справедливое — простить им вину.

Когда стало известно, что они не только прощены, но им возвращены знамена и оружие, все кругом словно осветилось. Но не солнцем (не дай бог, чтоб оно показалось), а человеческой радостью.

Все было как будто готово, но — так всегда бывает — оказалось, что еще много работы. Я долго возилась с бинтами, ватой, корпией. Поругалась с несколькими красноармейцами, пытавшимися обмишурить меня, захватив лишние индивидуальные пакеты.

Был, наверно, третий час дня, когда я вышла посидеть во дворе. За последние дни снег сильно осел и кое-где стал совсем редким.

Хотя сильно била артиллерия, во дворе шла обычная жизнь: дымилась походная кухня, повар орудовал поварешкой, сновали красноармейцы.

Но вот неподалеку разорвался снаряд и поднялось высокое пламя. Это загорелась мельница. Та самая, у которой несла охрану наша часть.

Если когда-нибудь будет создан «Лист героев» и на нем будут записаны те, кто в годы гражданской войны совершил особые подвиги, пусть не забудут внести в него рабочих ораниенбаумской мельницы!

Эта мельница была, по сути дела, единственным в Ораниенбауме военным объектом. Прекрати она работу, Южная группа была бы обречена на полный голод.

Мятежники понимали значение мельницы и во время артиллерийских дуэлей направляли огонь прежде всего на нее. Но мукомолы продолжали работать, не обращая внимания на обстрел. Только если уж очень близко разрывался снаряд, выбегал какой-нибудь обсыпанный мукой дядя и кричал в открытую дверь внутрь мельницы: «Перелёть», «Недолёть».

Я сидела на бревне. Рассеянным взглядом смотрела я на землю — и вдруг увидела, как тонкая пленочка снега в одном месте расползлась и прямо передо мной появилась черная плешина, посредине которой проклюнулся зеленый росток.

Он был совсем хилый и слабенький и даже скорее не зеленый, а белый, чуть отсвечивающий желтизной и зеленью.

Но что если этот росток п р и м е т а? Что если, увидев его, кто-нибудь напугает красноармейцев, говоря, что раз появился росток, то земля, значит, прогрелась и лед вот-вот тронется?!

Я протянула руку, чтоб вырвать росток. Но не смогла. Он был так беззащитен. Я не могла его убить.

Сгребая с боков снег, я стала прикрывать им плешину и росток.

Проходивший мимо Флегонтыч застал меня за этим занятием.

— Ты что? — сказал он. — В снежки играть собралась? Тоже... Агитаторша называется...

Вообще Флегонтыч относился ко мне хорошо, по-отечески обо мне заботился, жутко материл мужиков, если они позволяли себе хотя бы посмотреть на меня мужским взглядом. И в то же время совершенно презирал меня как агитатора: и писклява я, и тресклява я, и о чем говорить, не понимаю.

В политчасы, когда я проводила беседы с красноармейцами, Флегонтыч усаживался чуть в сторонке, посматривал, кривился, а стоило мне сделать паузу, тут же встревал в разговор и полностью завладевал положением.

Единственной достойной темой бесед он считал рассказы про то, как Красная Армия била Колчака и Юденича. О Деникине разговору не было, так как Флегонтыч на Южном фронте не воевал.

Рассказывал он так: «Вот тут это стояли мы... А тут, стало быть, беляки... Ну, как мы выбежали на бугор — и сразу: хлоп, щелк, бац... Беляки и побежали...»

Дальше следовало находящееся за пределами любой цензуры описание того, что творилось с беляками (а больше с их штанами) после поспешного бегства. Красноармейцы гоготали, а Флегонтыч глядел на меня с победоносным видом: «Вот как надо агитировать, а не талдычить о «текущем моменте».

Я жаловалась на него Горячеву. Горячев его журил. Он хмуро слушал, потом вытягивал из-за пазухи медную цепочку для нательного креста, раскрывал нечто вроде большой ладанки, извлекал оттуда свой партийный билет.

— Ты партийный? — задавал он Горячеву риторический вопрос. — Так я тоже партийный. И партийность не хуже твоего понимаю.

После этого он гордо уходил. А назавтра все повторялось в том же виде.

По решению Политотдела темой бесед с красноармейцами шестнадцатого марта было пятидесятилетие Парижской коммуны.

Как любили мы тогда Коммуну! Как восхищались ее бессмертным делом! Как преклонялись перед ее мужеством! С какой радостью давали предприятиям ее имя, имя Парижской коммуны, а не «Паркоммуны», в которое потом превратил его бюрократический волапюк. И в канун ее пятидесятилетия, когда мы шли в бой, из которого многим из нас не суждено было вернуться, свое последнее слово мы обращали к ней, к Коммуне...

Доклад свой я делала чуть не дословно по книге Арну и по лекциям Скворцова-Степанова. Говорила о парижанах, штурмовавших небо. Кончила призывом: «Даешь Кронштадт!»

«Даешь Кронштадт!» — ответила мне аудитория. Даже Флегонтыч на этот раз остался мной доволен.

Едва кончилась беседа, во двор въехали розвальни, на которых высокими стопками лежали белые маскировочные халаты. Их тут же роздали красноармейцам. Получила халат и я. Раз привезли халаты — значит штурм близок...

Буду откровенна и признаюсь, что первым душевным движением, которое возникло у меня, когда я получила халат и поняла, что уже в эту ночь, наверно, будет бой, было желание посмотреться в зеркало.

Своего зеркала у меня не было. Засунув халат под шинель, я побежала квартала за три к своей подружке Леле Лемковой.

Там я застала и Асю Клебанову. По очереди примерили мы халат, вертясь так и этак, чтоб получше рассмотреть себя в крохотном карманном зеркальце. Потом посидели, поговорили. Выяснилось, что все мы за это время успели отчаянно влюбиться. Но о любви нужно говорить вполголоса, а за окном так грохотали пушки, что настоящего разговора не получилось.

Насколько я помню, за эти дни я была влюблена уже в третий раз. Как и в предыдущие — тайно, безмолвно, безнадежно, навек.

Там, под Кронштадтом, было в кого влюбиться!

Уже начинало темнеть. Вдруг все кругом озарилось пляшущим оранжевым светом. Это загорелись от прямого попадания расположенные на самом берегу деревянные постройки спасательной станции.

Хорошо, что я не задержалась дольше. Только я вернулась, был передан приказ командарма-7 Тухачевского: «Частям быть готовыми к атаке, о начале которой последует дополнительное распоряжение».

10

В этот самый час в кронштадтскую следственную тюрьму явился заместитель председателя мятежного ревкома Романенко.

В тюрьме содержалось около двухсот арестованных коммунистов. Из них семьдесят в смертной камере.

Условия были тяжелые: отвратительная пища, холод. К тому же по решению ревкома у арестованных были отобраны теплая одежда и обувь.

Романенко прошел в смертную камеру и огласил только что вынесенный ревкомом приговор о расстреле двадцати трех коммунистов. При слабом свете тюремного фонаря он долго читал список этих двадцати трех, с трудом разбирая имена. Закончив чтение, добавил, что приговор будет приведен в исполнение в три часа утра семнадцатого марта.

Когда он ушел, заключенные снова принялись за прерванную его приходом работу: они готовили завтрашний номер выпускавшейся ими рукописной газеты, название которой у каждого номера было другим: «Тюремный вестник», «Тюрьма и коммунары», «Тюремный луч коммунара», но подзаголовок оставался неизменным: «Издание политузников Кронревкома».

В связи с новостью, принесенной Романенко, название номера завтрашней газеты, той, что должна была выйти семнадцатого марта, было изменено на новое: «Красный смертник».

Передовую статью для этого номера писал комиссар Балтфлота Николай Николаевич Кузьмин. В списке приговоренных к расстрелу его имя было первым.

Писал он легко, быстро и закончил словами, которые были повторены в стихотворении, появившемся в этом же номере: «Грянь же над Кронштадтом, красная гроза!»

Дописав передовую, Кузьмин принялся за статью о пятидесятилетии Парижской коммуны.

Эту статью он писал для того номера, который должен был выйти послезавтра, восемнадцатого марта.

Кузьмин торопился: до трех часов утра оставалось совсем немного времени, а никто из сидевших в смертной камере, кроме него, статью о Коммуне написать не мог.

11

По получении приказа командарма-7 из цейхгауза, устроенного на веранде, стали таскать ящики с боеприпасами. Красноармейцам были розданы ручные гранаты и ножницы для резки проволоки. Все это происходило в темноте, озаряемой отблесками пожаров.

Мы с Флегонтычем тоже сделали последние приготовления: поледенили полозья розвален, полив их водой, чтобы лучше скользили, накормили коня, погрузили перевязочный материал и медикаменты. «Мы» тут сказано не слишком точно: почти всю работу делал Флегонтыч, а я была, как говорится, «на подхвате».

Я вспоминаю этот вечер, запах конюшни, беззлобно поругивающихся красноармейцев, копошащегося над упряжью Флегонтыча. Так все тихо, мирно, обыденно. Между тем людям, которые там были, в эту ночь предстояло совершить подвиг, равного которому не знает история.

Они были обуты в покорежившиеся, чиненые-перечиненные сапоги, в расхлюпанные старые валенки. И тут встает вечный вопрос: как должно рассказывать о них Искусство? Как о людях в старых сапогах и рваных валенках, но совершающих подвиг? Или как о людях высокого подвига, но обутых в рваные валенки и старые сапоги?

Для меня там, где нет величия человеческого духа, нет Искусства. Отвергаю мелкотемье, мелкодушье, мелкомыслие.

Это не означает, разумеется, что красноармейцев, которым в эту ночь предстоял переход по простреливаемому насквозь ледовому полю и штурм Кронштадта, надо обувать в котурны или в боярские сапожки из разноцветного сафьяна.

Да, они были в старых валенках и сапогах. Искусство обязано правдиво, честно, прямо говорить об этих валенках, об этих сапогах. Только так сможет оно показать величие подвига тех, что были в них обуты.

Темный сарай. Звездочки цигарок-самокруток. Дверь, распахнутая в огненное зарево.

Такое бывает лишь однажды... Недаром эту ночь назвали потом «Ночью великих исповеданий».

Люди открывали самое сокровенное. Рассказывали свою жизнь со всем темным и светлым, что в ней было. Просили считать их коммунистами.

Так было у нас. Так было и на противоположном берегу Финского залива, где Северная группа войск ждала приказа к атаке.

Один за другим рассказывали люди свою жизнь. У большинства она была бесхитростно-проста: вырос в деревне, взяли в солдаты, потом война, революция, пошел в большевики, записался в Красную Армию. Но вдруг оказывалось, что какой-нибудь ничем не выделяющийся красноармеец во время первой мировой войны был

отправлен с русским экспедиционным корпусом во Францию, сражался под Верденом, после революции с другими русскими солдатами потребовал возвращения на родину, как «бунтовщик» был брошен в военную тюрьму и отправлен в концентрационный лагерь где-то в Северной Африке, бежал, прятался в листьях пальм, добрался до Александрии, залез в трюм стоявшего на рейде парохода, зарылся в уголь, шесть суток не пил, не ел, был бы нож, кажется, отрезал бы ногу и съел, доехал до Одессы, был приговорен деникинцами к смертной казни, снова бежал, перешел фронт, вступил в Красную Армию, отправился на Польский фронт, был ранен, попал в госпиталь, а оттуда под Кронштадт.

Вот вышел Горячев. Рядовой солдат царской армии, он за участие в Свеаборгском восстании был осужден на восемь лет каторги, там встретился с политическими, стал большевиком, бежал в Америку, работал на заводах Форда в Детройте, после революции вернулся в Россию, поступил на Сестрорецкий завод, ушел в Красную гвардию, воевал с Колчаком, Деникиным, с польскими панами...

Вот заговорил Леня Сыркин — делегат Десятого съезда партии, направленный в нашу часть. Большие глаза его блестят, вязкий желтый свет фонаря падает на взвихренные волосы.

— Я не хочу больше обманывать, сегодня я должен сказать правду... — неожиданно начинает он.

Какой обман? Какая правда?

Оказывается, три года назад, когда во время германского наступления на Петроград Леня Сыркин записывался в Красную Армию, он прибавил себе годы и вместо пятнадцати лет назвал восемнадцать, боясь, что иначе его не возьмут.

Едва вступив в ряды Красной Армии, Леня был избран председателем ротного комитета. Вместе с частями Красной Армии прошел боевой путь от берегов реки Вятки до берегов Байкала. В семнадцать лет был начальником Политического отдела 30-й стрелковой дивизии, а затем — помощником начальника Политотдела 4-й армии. Во время разгрома Врангеля вместе с 30-й дивизией штурмовал Перекоп и ворвался в Крым. От 4-й армии был избран на Десятый съезд партии, а со съезда отправился под Кронштадт.

Но все эти годы его томил тот «обман», который он совершил во время вступления в Красную Армию, а потом и в партию. И сейчас, охваченный торжественностью минуты, он решил рассказать об этом «обмане» товарищам.

Вот подошла очередь Флегонтыча.

В двух словах он описал свою крестьянско-солдатскую жизнь и хотел тут же сесть, но собрание загудело:

— Ты, кто как пьян бывает, скажи...

— Да вы что? Ошалели? — огрызнулся Флегонтыч.

Но собрание добродушно смеялось и настаивало. Флегонтыч отказывался и дал согласие только, когда сам Горячев попросил его «уважить товарищей».

Про то, «кто как пьян бывает», Флегонтыч рассказывал лишь в особых случаях, да и то после долгих упрашиваний. Знал он об этом досконально, пожалуй, не хуже самого Даля.

— Пьяны, значит, бывают так,— начинал он.— Сапожник, когда пьян, — накаблучился, портной — наутюжился, столяр — настукался, музыкант — наканифолился, купец — начокался, приказчик — нахлестался, лакей — нализался, барин —

налимонился, а солдат... — Тут голос Флегонтыча звучал торжественно, даже патетически,— солдат — у п о т р е б и л!..

— Ста-но-вись!

Мы выстроились во дворе. При свете железнодорожного фонаря, светившего в одну сторону желтым, в другую — зеленым, в третью — красным светом, Горячев прочитал боевой приказ Тухачевского:

«В ночь с шестнадцатого на семнадцатое марта стремительным штурмом овладеть крепостью Кронштадт...»

12

Общий замысел нашего командования состоял в стремительном захвате Кронштадта путем атаки с трех сторон.

При этом Южная группа войск выступала двумя колоннами прямо на Кронштадт и, пройдя семь верст по льду, должна была взять крепость приступом со стороны Петербургских ворот, а Северная группа должна была повести удар с Лисьего Носа на северо-восточную часть острова Котлин, занять форты северного фарватера залива и вместе с тем отвлечь на себя значительную часть сил противника.

Важнейшим фактором победы была внезапность нападения. Сближение с неприятелем приказано совершить в предельно сжатые сроки. Войскам идти со скоростью пять верст в час.

Но они шли быстрее.

Было около двух часов пополуночи, когда наша часть выступила к назначенному ей исходному рубежу у кромки льда залива.

Артиллерийская перестрелка к этому времени замолкла. С запада дул сильный ветер. Спустился плотный, густо-белый туман, клубившийся голубым, когда сквозь него пробивались лучи кронштадтских прожекторов. Спасательная станция продолжала гореть, озаряя берег и лед летучим огненным светом.

Впереди колонны шли созданные по приказу командования штурмовые отряды. Их задачей было устранять препятствия на пути штурмующих колонн — перебрасывать мосты через воду и проруби и преодолевать проволочные заграждения и стены крепости.

За ними двигались остальные красноармейцы, а в интервалах — розвальни с санитарами и перевязочным материалом.

Ездовым у меня был Флегонтыч, а в розвальни впряжен был глупый, добрый, старый конь Спотыка. У него были опухшие больные ноги, покрытые незаживающими ранами. Ступал он плохо, часто спотыкался, за что и заслужил свое незавидное имя.

В других розвальнях были сложены еловые вехи, которыми колонны отмечали свой путь по льду.

Пулеметы и патроны везли на ручных санках.

К тому времени когда мы подошли к берегу, прошло уже более часа, как первая колонна вышла на лед и растворилась в тумане. Впереди было тихо. Что крылось за этой тишиной?

Исходный пункт для спуска нашей части находился неподалеку от спасательной станции. Рядом с нами должны были выступать полки 27-й Омской стрелковой дивизии.

Курить запрещено. Разговаривать тоже. Но оказавшийся рядом со мной Леня Сыркин, показывая на Спотыку, театрально вздымает руки к небесам и беззвучно вопрошает: «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?»

— Брысь отсюда,— шипит Флегонтыч, которому нет дела до того, что Леня вроде бы начальство. И, по своему вредному обыкновению, добавляет: — Тоже... делегат партийного съезда называется.

Последняя реплика — удар под вздох.

А впереди туман. Туман и тишина.

Но вот колонна приходит в движение. Настала минута, которой мы так долго ждали: мы спускаемся на лед.

Берег в этом месте пологий. Но Спотыка не упускает случая споткнуться. Розвальни съезжают на лед боком и продолжают катиться. В это самое время туманную мглу прорезает луч кронштадтского прожектора, делает несколько слепых движений и словно облизывает нашу колонну.

Все замирают. Все, кроме нас со Спотыкой, который никак не может удержать свои расползающиеся ноги.

Представляю, что мы услышали б, если бы запрещение разговаривать не распространялось также и на мат.

Прожектор еще несколько раз проводит по колонне своим голубым жалом и исчезает.

Нащупал он нас или нет? Об этом сейчас скажут кронштадтские пушки.

Они молчат... Можно выступать.

Туман по-прежнему плотен, но теперь он стал дымчато-синим. Это взошла луна.

Мы идем по льду, по твердому льду, плотному льду, крепкому льду, по твердому, плотному, крепкому льду Финского залива.

Кругом бескрайнее ледовое поле. А по нему — белым и по белому, как туман по снегу,— бесшумные тени красноармейцев.

Не сдавленная обычной теснотой узких прифронтовых дорог, колонна свободно движется по этой просторной ледяной равнине, покрытой тонким слоем снега.

Прожекторы противника нервно нащупывают то лед, то небо. Но колонна с монотонным шуршанием продолжает свой путь к окутанной ночным туманом мятежной крепости.

Красноармейцы идут налегке, даже без вещевых мешков. Только оружие да ломоть хлеба и баночка солдатских мясных консервов.

А впереди тишина...

Но что со Спотыкой?

Закинув голову, он вдруг рванулся и помчал размашистой рысью, обгоняя колонну.

Заворожила ли его эта тишина? Пригрезился ли ему какой-то лошадиный сон? Вспомнил ли он свою далекую боевую молодость?

Напрасно Флегонтыч, хрипя и тужась, натягивал вожжи. Розвальни бросало из стороны в сторону, я повалилась на дно, а Спотыка, ёкая селезенкой, продолжал мчать прежним аллюром. Остановил его какой-то красноармеец, схватив под уздцы.

Воображаю, что творилось в душе у Флегонтыча, лишенного самого простого человеческого счастья — громко выругаться и вдобавок ко всему чувствовавшего позади себя шепоток:

— У них курича на уличе яйчо снясла, вот их и понясло...

13

Вообще же мы должны были бы сказать Спотыке спасибо: благодаря его нежданной выходке мы с Флегонтычем из того весьма арьергардного положения, которое занимали в колонне, оказались теперь во вполне авангардном. И поэтому увидели Витовта Казимировича Путну, который встречал на льду свои полки.

Он обратился к красноармейцам с речью. Что он говорил? Этого я не помню. Пожалуй, сами слова тут были не так уж важны. Важен был теплый звук его голоса, его волнение, которое передалось солдатам. Даже он сам, всегда такой сдержанный, с особенным чувством вспоминает эту минуту.

«Когда, уже будучи на льду, я встретил головную колонну 237-го Минского полка,— пишет он,— я сказал несколько напутственных слов... Колонна, как бы подтолкнутая какой-то невидимой силой, быстро приобрела бóльшую стройность и ускорила движение... Настроение частей, идущих на штурм крепости, было напряженно бодрое...»

Это были те самые части, которые лишь немного часов назад, пришибленные, подавленные, лишенные самой высокой солдатской чести — знамен и оружия, — выстроившись на ораниенбаумской площади, ждали решения своей судьбы.

Тишина...

Тишину разрывает гром!

Сперва резко бьют два винтовочных выстрела. Это головные колонны 236-го Оршанского полка незаметно для противника подошли к форту № 1 Кронштадтской крепости и только теперь обнаружены наблюдателями.

И словно эти два выстрела были заранее намеченным сигналом, все наши береговые батареи и все пушки, выкаченные на лед, а также все батареи противника одновременно открыли огонь. На какую-то долю мгновения из тумана возник Кронштадт, опоясанный сплошной лентой орудийных вспышек. Но тут же мы были ослеплены пронзительным светом: это мятежники пустили в действие все средства, дающие возможность осветить наступающие колонны.

Триста одновременно бьющих орудий — это довольно много. Но особенную музыку Кронштадтского боя создавало то, что в нем действовали орудия самых различных калибров и типов и стрельба производилась самыми разнообразными снарядами. Особенно это относится к мятежникам, которые помимо обычных орудийных снаря-

дов вели стрельбу морскими минами и бризантными снарядами, прозванными во время русско-японской войны «шимозами».

Никогда не видела я ничего подобного этому казавшемуся теперь не белым, а синим, беспредельному ледовому полю, над которым плясали лучи прожекторов, рвались снаряды и вспыхивали красные, белые, желтые, зеленые ракеты.

Даже Путна, когда он вспоминает об этих минутах, изменяет своей обычной сдержанности. Он говорит о них языком художника. Это не случайно: свой жизненный путь он начал, поступив в Училище живописи и ваяния.

«Перед нами разыгралась картина красивого боя по своим внешним формам,— пишет он.— Два ярких полукольца почти не потухающих выстрелов, грохот и треск рвущихся снарядов, визг их, сверляющий воздух, и вой отскакивающих от гладкой поверхности льда, вырастающие и рассыпающиеся столбы воды и льда от подводных взрывов, содрогание льда на общем фоне ночи — все это производило неизгладимое впечатление. Все взятое вместе больше воодушевляло, чем удручало».

Вслед за артиллерийской канонадой заговорили пулеметы. Потом донеслись звуки стрельбы в той стороне, где вступила в бой первая колонна Южной группы войск.

И появились раненые.

Лучше всего я запомнила первого, которого перевязывала. Ему оторвало руку, кровь била струей и залила мне лицо и халат.

И еще одного. Он лежал на спине, неловко согнувшись, и было так светло от разрывов, что видно было, как он медленно открывал и закрывал глаза. Он умер раньше, чем мы с Флегонтычем успели снять с него шинель.

Пулевых ранений в это время еще не было, были только осколочные, очень разнившиеся между собой в зависимости от того, каким снарядом они были причинены.

Меньше всего было пострадавших от снарядов тяжелых орудий. Снаряды этого калибра, ударившись о ледовую поверхность, взрывались и уходили под воду вместе с огромной массой льда, увлекая за собой на дно людей, повозки и лошадей. Раненых после себя они почти не оставляли, а если и были после них раненые, то больше не осколками снарядов, а осколками льда.

Иное дело шимозы. Они летят с пронзительнейшим визгом, разрываясь не на земле, а в воздухе на множество разлетающихся во все стороны осколков. В отличие от тяжелых снарядов, после разрывов которых оставались полыньи со страшной черной, полной смерти водой, в тех местах, над которыми разрывались шимозы, лед бывал почти не поврежден, но круг за кругом лежали раненые и убитые мелкими и мельчайшими осколками, чаще всего в голову.

Артиллерийский огонь продолжался с неубывающей силой, но все громче звучал рокот пулеметов. Теперь били не только пулеметы противника: наши войска подошли уже к Кронштадту и приступили к штурму крепости.

Бой ушел вперед, оставив позади себя развороченный лед, темнеющие проруби, мертвых, раненых и санитаров.

Флегонтыч дежурил около розвален, на которых лежали двое раненых с очень тяжелыми ранениями, а я ходила по льду одна, перевязывала раненых, и мне было очень страшно.

Переходя от одного раненого к другому, я дошла до лежавшего ничком человека. Сперва я подумала, что он убит, но он застонал. Я попыталась его перевернуть, мне не хватило силы, и я, размахивая шапкой, подозвала к себе Флегонтыча. Мы вместе перевернули раненого. Хотя он уже очень переменился, я его узнала: это был делегат Десятого съезда от Донской армии Линдеман. Мы его перевязали — ранение было в грудь, осколочное,— положили на носилки и хотели нести.

В это время в той стороне, где стояли наши розвальни, послышался взрыв и поднялся высокий водяной столб. Мы бросились туда.

Снаряд угодил в розвальни прямым попаданием, но разорвался, видимо, не сразу, а уже подо льдом. Поэтому на месте разрыва осталась не особенно большая круглая прорубь, а от нее по льду по всем направлениям разбежались трещины.

Сами розвальни и лежавших на них раненых сразу втянуло под лед, а Спотыка застрял в трещине.

Жалобно крича, он цеплялся за лед передними ногами, пытаясь выкарабкаться. Но трещина сжималась, и, подбежав поближе, мы услышали, как хрустят его кости.

Когда мы вернулись к Линдеману, он уже умер.

Что же нам было делать? Раздумывать не пришлось.

На одних розвальнях убило ездового, а раненых надо было срочно доставить в госпиталь, и Флегонтыч повез их в Ораниенбаум.

На других розвальнях контузило санитарку — тоже москвичку, Риву Куперман. Она отказалась уходить, и мы стали перевязывать раненых вместе.

Теперь наши береговые батареи прекратили огонь, а со стороны кронштадтцев стрельба переместилась на одну сторону. Потом мы узнали, что это было потому, что к этому времени ее вели только линкоры «Петропавловск» и «Севастополь», стоявшие на углу Военной гавани.

Они стреляли тяжелыми снарядами (там, под Кронштадтом, говорили даже, что это не снаряды, а мины), направляя их чуть выше поверхности льда, как бы бреющим полетом.

Эти снаряды, подобно смерчу, неслись по нескольку верст, образуя воздушную волну огромной силы, а потом взрывались где-то в глубине залива. При их приближении слышался нарастающий вой и видно было, как они сметают на своем пути буквально все.

Воздушной волной задело и меня. На какое-то время я потеряла сознание, и потом мне долго казалось, что все ледовое поле от края до края качается, как палуба корабля.

Было уже светло, когда мы с Ривой подошли к стенам Кронштадта.

Впрочем, назвать то, что мы увидели, с т е н а м и можно только условно. Это был многоэтажный ряд бетонных блокгаузов с встроенными в них пулеметными гнездами, опутанный по всем направлениям электрическим кабелем и колючей проволокой.

Чем ближе к Кронштадту, тем больше было на льду убитых и раненых. Метрах в двухстах от стены убитые, скошенные пулеметами, лежали тремя ровными рядами, с правильными интервалами.

Сейчас эти пулеметы кронштадтцев молчали. Наши войска ворвались уже в крепость севернее Петербургских ворот и продолжали развивать наступление. Шел уличный бой.

В мертвое пространство под стенами крепости сползлось много раненых. У этих были уже только пулевые ранения. Мы с Ривой кое-кого перевязали, но у нас кончился перевязочный материал. Завладев бесхозными розвальнями, мы уложили в них двух тяжело раненных, а третьего, раненного в ногу, взяли ездовым и поехали в Ораниенбаум.

Когда мы вошли в устроенный в помещении вокзала госпиталь, мы испугались — так там было душно, так ужасно пахло, так страшно кричали люди. А там испугались, увидев нас: мы с ног до головы были покрыты липкой кровью.

Мы помылись, нам дали чистые халаты. Рива осталась в госпитале, там не хватало персонала, а я решила вернуться в Кронштадт.

Патронная двуколка, на которой я пристроилась, выехала на лед около полудня. Небо расчистилось от облаков, грело солнце, и вся поверхность льда блестела и парила. Во многих местах лед был покрыт водой. «Петропавловск» и «Севастополь», окутавшись искусственной дымовой завесой, продолжали вести огонь. Но мы не так боялись их снарядов, как бесчисленных прорубей и полыний, образовавшихся в эту ночь.

Кронштадт был виден, как на ладони: купол собора, форты, сторожевые башни.

Еще шел уличный бой, еще продолжалась агония последних несдавшихся фортов.

14

Когда через Петербургские ворота мы въехали в город, я решила первым долгом разыскать своих. Мне повезло, я нашла их быстро, в караулке какой-то казармы неподалеку от тюрьмы.

В караулке было шумно, тесно, накурено. Свет масляного моргалика с трудом пробивался сквозь плотные облака махорочного дыма. Хотя бойцы только что вышли из жестокого боя и знали, что через несколько минут им снова идти в бой, но, как всегда в таких случаях, уже был найден повод для смеха, и все потешались, уверяя, что кто-то из отряда, очутившись посреди ледяной равнины, вел себя совсем, как тот чумак, который заночевал в степи, развел костер, повесил над огнем котелок с кулешом, потянулся к огню, чтоб прикурить люльку, задел котелок, опрокинул кулеш и выругался: «От, бисова теснота!»

Мне обрадовались: думали, что меня убило. Тут же рассказали, кого ранило, кого контузило, кто убит насмерть. В числе контуженных был Леня Сыркин.

Рассказали и про бой: как бешеной атакой взяли форт «Павел», а потом повели наступление на крепость и под сильнейшим пулеметным огнем прорвали несколько рядов проволочных заграждений. Как, преодолев городской вал, ворвались в город. В данную минуту была утеряна связь с командованием. Горячев с группой красноармейцев пошел искать штаб, а остальным приказал ждать.

За это время бой ушел еще дальше. Наши взяли уже много пленных и привели их в тюрьму. Что делать с ними, никто не знал.

Потом Горячев вернулся, указал бойцам, куда им надо идти и что делать, а сам вместе с кем-то остался в караулке. Мне он задал несколько вопросов и велел, чтоб я легла поспать.

Я легла на стоявший тут же топчан, но от усталости долго не могла заснуть. Потом заснула и проспала, видимо, около часа.

Наконец я проснулась. Сон мне не помог, голова стала совсем тяжелая. Я все слышала, но ничего не соображала. Горячев увидел, что я не сплю.

— Ну как? Отошла? — спросил он.

— Отошла, — сказала я.

Он заговорил с собравшимися в караулке товарищами. Потом повернулся ко мне и сказал:

— Значит, тебе поручается вот такое вот дело...

И он сказал мне, что я должна сделать доклад. Какой, где, кому — этого я не поняла. Поняла только, что это доклад о пятидесятилетии Парижской коммуны и что начать его я должна словами Артура Арну: «Шапки долой! Я буду говорить о мертвецах Коммуны!»

Так я очутилась в тюремном каземате Кронштадтской крепости перед пленными матросами — активными участниками Кронштадтского мятежа. Так увидела я, что на них нет шапок, и, сбиваясь, стала говорить о Коммуне.

Лишь постепенно начала я различать окружающее: глубокую камеру, покрытые тряпьем нары, мокрые стены, белые пятна лиц. Что и говорить, все это не могло не произвести впечатления даже после всего пережитого в последние две недели и в последнюю ночь!

Но приказ есть приказ, и его надо выполнять. Сначала я сбивалась, но потом пошло лучше. Разумеется, я не помню сказанных мною тогда слов, но могу примерно представить себе, что и как я могла говорить.

— Парижская коммуна,— говорила я,— была великим выступлением авангарда рабочего класса всего мира, поднявшегося на беспощадную борьбу против буржуазии и всех эксплуататоров чужого труда, всех паразитов, привыкших за счет пролетария...

Тот, на голове которого был ободок бескозырки, понимающе усмехнулся.

— Я-то думаю, что это за явления такая, — сказал он. — А это богоноска партейная, как вошь на чело, приползла...

— Буржуазия лютой ненавистью ненавидела Коммуну. И когда после недели кровопролитных боев, вошедшей в историю под именем «Кровавой недели», парижские пролетарии потерпели поражение в неравной борьбе, версальцы предали рабочие районы города смерти и уничтожению. Свыше ста тысяч рабочих, жен и детей коммунаров отдали жизнь на баррикадах Парижа или же погибли в застенках и на каторге. Трупы валялись повсюду — на улицах, в домах, в квартирах. Воды Сены покраснели от крови. «Что бы ты ни делал, ты погиб! — так говорит об этих днях участник Парижской коммуны Артур Арну. — Если тебя возьмут с оружием в руках — смерть! Если ты сложишь оружие — смерть! Если ты ударишь — смерть! Если ты умоляешь — смерть! В какую бы сторону ты ни повернул глаза — направо, налево, вперед, назад, вверх, вниз,— смерть, смерть, смерть!»

Такая же — нет, в тысячу раз более страшная судьба была суждена пролетариям революционного Петрограда, если бы находящийся от Петрограда на таком же расстоянии, на каком Версаль находится от Парижа, мятежный Кронштадт...

Теперь я уже хорошо видела лица людей, сидевших напротив меня: презрительно-горделивое лицо молодого матроса у стены, искаженное животным страхом лицо мальчишки справа, непроницаемое лицо пожилого матроса, слушавшего меня, опустив глаза.

Но вот он поднял глаза — и безысходный их взгляд полоснул меня по сердцу...

— Парижская коммуна просуществовала всего семьдесят два дня. Однако за это короткое время она провела ряд законов, которые громче всяких слов свидетельствуют о великих замыслах пролетарской власти. Именно поэтому Коммуну так ненавидит буржуазия всего мира... Именно поэтому ее так ненавидел и мятежный Кронштадтский ревком...

В первый раз за все время по застывшим на нарах фигурам пробежало какое-то движение.

— Смотрите! Вот последний номер «Известий ревкома»! Смотрите, что́ здесь напечатано! Здесь напечатано объявление ревкома о том, что по его решению празднование пятидесятилетия Парижской коммуны отменяется. Теперь вы не можете не понять...

Но в это мгновение послышалась стрельба, дверь стремительно распахнулась, кто-то схватил меня и выволок прочь из камеры.

Это был Флегонтыч. Он возвратился из Ораниенбаума, отыскал наших, узнал, что я в каземате, спустился вниз и все это время стоял под дверью, чтоб кинуться мне на выручку, если что случится.

Наверху стреляли. Послышался крик: «Санитара! Санитара!» Мы бегом бросились по лестнице.

Какая-то группа мятежников пыталась прорваться через наше сторожевое охранение, чтоб выйти на лед и уйти в Финляндию. Завязалась перестрелка. У нас было трое убито и ранен в грудь навылет Горячев.

Я наложила первую повязку, а потом мы понесли Горячева в госпиталь.

Из ружей и шинели соорудили носилки. Горячев усмехнулся бескровными губами: «Совсем как у атамана Чуркина».

Когда мы несли его в госпиталь, мне показалось, что бой стал ближе, чем раньше. Так и было. Мятежники, мобилизовав все свои резервы, перешли в контратаку и потеснили наши части.

Госпиталь был переполнен. С большим трудом мы нашли для Горячева место в коридоре на полу и решили не уходить, пока не устроим его как следует.

Мы провели около него всю ночь. Звуки боя то приближались, то уходили дальше. Все время приносили новых раненых. От них мы узнавали новости... Из Ораниенбаума прямо по льду прискакал кавалерийский полк... Подошел отряд петроградских рабочих... Бой идет на Песочной улице... Наши заняли Песочную улицу... Мятежники засели в здании Машинной школы... Наши выбили мятежников из Машинной школы... Бой идет на линии канала...

Потом в другом, почти противоположном направлении возник новый очаг стрельбы — отчасти винтовочной, но больше пулеметной. «Петропавловск» и «Севастополь», орудия которых не умолкали ни на минуту, также усилили огонь.

О том, что происходило в эти часы, мы узнали лишь наутро. Это войска Северной группы, продолжая захват фортов, ворвались в Кронштадт с северо-востока и к полуночи захватили помещение штаба крепости.

Последним оплотом мятежников остались те, что первыми подняли знамя мятежа: линкоры «Севастополь» и «Петропавловск». Но, оставшись одни, они продержались недолго.

Первым сдался «Севастополь».

С самого начала боя команда корабля, ведя огонь, находилась в казематах и погребах, люки которых были плотно задраены. На верхней палубе, в боевой рубке, оставался лишь командный состав, передававший свои приказания вниз по телефону. Поэтому матросы ничего не знали о том, что происходит снаружи.

Узнали они об этом только поздно вечером, когда к ним явился командир линкора Христофоров и предложил им покинуть корабль, чтоб взорвать его.

Большинство офицеров уже удрало, остальные собирали манатки.

Взбешенные матросы арестовали офицеров и выслали к нашим парламентера с заявлением, что они сдаются, но просят обещания, что им будет сохранена жизнь.

Примерно в это же время разведка одной из наших частей донесла, что на «Петропавловске» слышны крики и перестрелка. Как выяснилось потом, под влиянием старых матросов среди команды начались волнения, вылившиеся в открытое возмущение против офицерского состава.

В пять часов утра «Петропавловск» сдался, выдав всех своих офицеров.

К моменту сдачи он был со всех сторон окружен нашими войсками, подошедшими к самым бортам корабля.

Когда наши вступили на палубу корабля, один из офицеров вскричал: «Где это видано, черт возьми, чтобы пехота брала дредноуты?!»

При осмотре кораблей были обнаружены заложенные в различных местах пироксилиновые шашки: суда были подготовлены к взрыву.

В Кронштадте и на военных кораблях наши взяли много пленных, в том числе трех членов мятежного ревкома.

Но Петриченко среди пленных не было, не было и Романенко, не было Турина. Не было ни генерала Козловского, ни капитана Буркcера, ни пожаловавшего в Кронштадт барона фон Вилькена.

Все они заблаговременно укрылись на крайнем кронштадтском форте и под покровом ночи бежали в Финляндию. С ними бежала и часть матросов, и всю ночь восемнадцатого марта финские пограничные патрули собирали на льду брошенное беглецами оружие и подбирали замерзших и раненых кронштадтцев.

Петриченко укрылся на форте Ино. Сдачей матросов финским военным властям руководил генерал Козловский. Он же договорился о том, что матросы будут интернированы в специальных лагерях, с тем что потом они будут переброшены в армию барона Врангеля.

И чуть ли не на следующий же день началось обратное бегство этих матросов в Советскую Россию. К середине лета вернулось около семисот человек. На устроенном ими собрании возвратившиеся приняли резолюцию: «искупить свою вину перед Республикой на трудовом фронте и стоять на страже ее интересов от нападения внешних и внутренних врагов».

Резолюция эта была принята единогласно, и чтение ее покрыто криками «ура» и пением «Интернационала».

Судьба тех, что не вернулись, сложилась трагически: их вербовали в белую армию, в штрейкбрехеры, посылали на самые тяжелые работы в рудники.

Но Советская родина протянула им руку помощи. Исходя из того что «разбросанные по разным странам участники Кронштадтского восстания, рабочие и крестьяне, вовлеченные в движение путем обмана и по своей несознательности, подвергаются эксплуатации как дешевая рабочая сила той же буржуазией, которая в свое время вовлекла их в борьбу против власти трудящихся», Президиум ВЦИК в ознаменование четвертой годовщины Рабоче-Крестьянской власти, то есть через полгода после подавления мятежа, объявил полную амнистию всем рядовым участникам мятежа, за исключением главарей, руководителей и командного состава, и предоставил им возможность вернуться в Советскую Россию на общих основаниях с военнопленными.

15

Но перенесемся снова в Кронштадт в день восемнадцатого марта.

Когда мы с Флегонтычем уходили из госпиталя, уже сдались последние форты — «Милютин», «Константин» и «Обручев», уже закончился последний эпизод сухопутных боев — арьергардное дело у батареи «Риф», прикрывавшей отход бежавших застрельщиков мятежа.

Утро вставало ясное, но солнце еще не взошло. Повсюду виднелись следы ночного боя — изрешеченные пулями стены, валяющиеся на снегу ружейные гильзы, черные, замерзшие лужи крови. На углу военной гавани угрюмо серели молчаливые «Петропавловск» и «Севастополь».

Мы шли, не зная дороги, да и плохо зная, куда, собственно, нам надо идти. Прошли вдоль гавани. Услышали протяжный чистый звук — это на кораблях медлительно пели склянки. Повернули к городу. Долго плутали, спрашивая у встречных, как нам найти то, что мы ищем: стоит казарма, рядом с ней тюрьма, тут же такой беленький домик. Впрочем, может, и не беленький... Так, кружа и плутая, мы очутились в каком-то саду. Флегонтыч зорко посмотрел на деревья.

— Гляди,— показал он мне на густую прозрачную каплю, блестевшую на коричневой коре дерева.— Клен плачет...

И объяснил, что если клен «плачет», пришла весна!

Из сада мы еще куда-то пошли — и в конце концов вышли на Якорную площадь. Ту самую, на которой восемнадцать дней тому назад собрался митинг, выступал Калинин и начался мятеж.

Сейчас площадь была пуста, утоптанный снег подернулся ледяной корочкой.

Мне показалось, что я узнаю дорогу.

— По-моему, нам сюда,— сказала я, показывая налево.

— Нет, сюда,— возразил Флегонтыч и показал направо.

Я собиралась заспорить, но тут мы увидели большую группу людей, вошедших на площадь.

Они шли навстречу нам, мы шли навстречу им. Солнце уже поднялось, оно светило прямо на них — и мы хорошо видели этих необыкновенных людей, приближавшихся к нам быстрым, легким шагом. И хотя я по ходу своего повествования уже употребляла выражение: «никогда ни до, ни после этого», но я не могу удержаться и сейчас, чтоб не сказать: никогда ни до, ни после этого я не видела такого средоточия мужества и силы, воли, ума и бесстрашия, какое являли собой эти люди.

Это были прославленные полководцы и лучшие боевые военно-политические работники Красной Армии — Тухачевский и Путна, Бубнов и Рухимович, Федько и Ворошилов, Дыбенко и Кузьмин — тот Кузьмин, что был приговорен Кронштадтским ревкомом к расстрелу, за несколько минут до приведения приговора в исполнение освобожден подоспевшими вовремя красными бойцами и тут же схватил винтовку и бросился в бой.

Сколько раз уже Советская Республика вручала им свою судьбу, полностью доверяя их чести, знаниям, таланту, воинской отваге, безграничной энергии и умной находчивости, и они оправдывали оказанное им доверие, находили выход из безвыходных положений, побеждали казавшегося непобедимым противника и увенчивали Красную Армию новой и новой славой.

Такое же доверие было оказано им и в час тяжелейшего испытания, каким был для Советской России Кронштадтский мятеж. Это они своим смелым поиском новых способов ведения боя в никогда не бывалых условиях, своим революционным бесстрашием, отважной мыслью и глубоко продуманным планом операции, своей верой в силу коммунистических идей сплотили массу красноармейцев, внушили им уверенность в победе и, сражаясь подчас плечом к плечу с рядовыми бойцами, осуществили героический штурм и овладели Кронштадтом.

...Страшно, немыслимо, невозможно примириться с тем, что все они,— все, кроме одного,— в один и тот же час истории пали одной и той же смертью, самой ужасной смертью, какая только может выпасть на долю человека, коммуниста, борца...

16

Проводив их взглядом, мы, как то предлагал Флегонтыч, пошли направо, потом еще раз направо.

Ну, конечно же, он оказался прав: прямо перед нами были казармы, тюрьма, беленький домик — все, что мы искали.

Переступая через спавших на полу бойцов, мы пробрались к печке, топившейся в глубине караулки. Боже, как тепло, как хорошо!

— Пополдничаем?— спросил Флегонтыч.

— Пополдничаем,— согласилась я.

— Мой паек, твой приварок,— как всегда сказал Флегонтыч.

— Мой приварок, твой паек,— сказала я

Флегонтыч достал из вещевого мешка баночку мясных консервов и стал готовить суп.

Ели ли вы когда-нибудь суп из солдатских мясных консервов?

Чтоб приготовить его, надо поставить на огонь котелок с водой и открыть консервную баночку — такую высокую, скользкую от тавота белую жестяную баночку. Только открывать ее надо умеючи — с верха, а не с донышка. И когда нож взрежет жесть и приподнимет зазубренный по краям, чуть выгибающийся белый кружок, вы увидите слой застывшего желтоватого жира, на котором лежит лавровый листок и чернеют три блестящие черные перчинки. Этот жир надо снять ложкой и опустить в кипящую воду, а когда он распустится, выложить в нее остальное содержимое банки.

И когда вода снова закипит и пойдет крупными пузырями и вы зачерпнете ее ложкой, вы узнаете, какая это необыкновенно вкусная штука — суп из солдатских мясных консервов!

У этого супа только один недостаток: он слишком быстро съедается. Давно ли начали, а уже донышко котелка!

Корочками хлеба мы досуха вылизали котелок и ложки. Теперь оставалось сидеть у печки и ждать приказов начальства.

Флегонтыч скрутил цигарку, подымил, потом сказал:

— Загадаю я тебе загадку: велико поле колыбанское, много на нем скота астраханского, один пастух, ровно ягодка, летят за пастухом птицы, несут в зубах спицы. Что это такое?

— Знаю я эту загадку, ты уже загадывал. Поле — это небо, скот на нем — звезды, а пастух — месяц.

— Вот и дура,— довольным голосом сказал Флегонтыч.— Думаешь, раз говоришь д о к л а д н о, так умна, а все равно дура. Пастух — это товарищ Ленин, птицы летят за ним — трудящийся народ.

— А спицы в зубах?

— То плотницкий инструмент... Для устроения социализму.

Флегонтыч был плотник, о себе говорил: «Мы плотнички-беспорточнички»,— и профессию свою считал лучшей в мире.

Когда я вышла на улицу, все кругом было залито солнцем и дул «вешняк» — тот самый теплый, несущий весну «вешняк», которого мы так все это время боялись. Это значило, что лед вот-вот начнет таять.

Ну и пусть себе тает! Пусть преет, млеет, трещит, ломается, кувыркается, мнется, гнется, к дьяволу несется! Плевать! Кронштадт наш!

Шапки долой! Сегодня пятидесятилетие Парижской коммуны!

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 14142. Подписано к печати 22/XII 1965 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆

Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1). Тираж 34 250 экз. Заказ 710

Московская типография № 2 Главполиграфпрома

Государственного Комитета по печати Совета Министров СССР

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

«ЛЕБЕДЕВ ПРОТИВ ЛЕБЕДЕВА»

Сценарий Ф. Миронера. Постановка Г. Габая. Оператор В. Владимиров. «Мосфильм», 1965

В. Рецептер — Лебедев, Н. Зорина — Света

Статью о ф
«Каникул
Бонифаци
читайте
на стр. 45.